

# Neue Deutsche Hefte

**Beiträge zur europäischen Gegenwart  
mit den »Kritischen Blättern«**

## INHALT

**Cyrus Atabay** Gedichte • **Hugo Friedrich**  
Dichtung und die Methoden ihrer Deutung •  
**Hedwig Rohde** Das Moorkind • **Herbert**  
**Braun** Vom Verstehen des Neuen Testa-  
ments • **E. W. Eschmann** Aus dem Punkt-  
buch • **Heinz Albers** Niederelbe • **Hans**  
**Paeschke** Zeitgeist und Zeitschriften des  
Westens (III) • **Wieland Schmied** Die Kari-  
katur als Wegbereiterin der modernen Kunst •  
**J. G.** Die Zeit ohne Nachlaß • **Gert Kalow**  
Zur Situation des Hochschullehrernachwuchses  
Besprechungen

**Heft 40**

**NOV. 1957**

**VERLAGSORT GÜTERSLOH**

**C. BERTELSMANN**

## NEUE DEUTSCHE HEFTE

*Herausgegeben von Joachim Günther und Rudolf Hartung*

HEFT 40 — NOVEMBER 1957

Cyrus Atabay: Gedichte . . . . .	673/696
Hugo Friedrich: Dichtung und die Methoden ihrer Deutung. . . . .	676
Hedwig Rohde: Das Moorkind . . . . .	689
Herbert Braun: Vom Verstehen des Neuen Testaments . . . . .	697
Ernst Wilhelm Eschmann: Aus dem Punktbuch . . . . .	710
Heinz Albers: Niederelbe . . . . .	711

### BLICK IN DIE ZEIT

Hans Paeschke: Zeitgeist und Zeitschriften des Westens (III) . . . . .	718
Wieland Schmied: Die Karikatur als Wegbereiterin der modernen Kunst . . . . .	728

### KRITISCHE BLÄTTER

J. G.: Die Zeit ohne Nachlaß . . . . .	736
Walter Lennig: Jean Giono / Die starken Seelen. Roman . . . . .	738
Rudolf Hartung: Hans W. Pump / Die Reise nach Capuascale. Roman . . . . .	739
Walter Schmiele: Werner Helwig / Das Steppenverhör. Roman . . . . .	741
Astrid Claes: Ilse Aichinger / Zu keiner Stunde . . . . .	742
Werner Wilk: Curzio Malaparte / Verdammte Toskaner . . . . .	743
Günther Steinbrinker: Max Rychner / Arachne. Aufsätze zur Literatur . . . . .	744
Günter Blöcker: Bertolt Brecht / Schriften zum Theater . . . . .	746
Helmut Ohlig: Meisterwerke deutscher Literaturkritik. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Mayer. II. Band . . . . .	748
Wolf Jobst Siedler: Will Durant / Das Vermächtnis des Ostens . . . . .	749
Kurt Ihlenfeld: Gabriel Marcel / Die Erniedrigung des Menschen . . . . .	750
Dietrich Berg: Studien zur analytischen Psychologie C. G. Jungs . . . . .	752
Rudolf Affemann: Werner Gruehn / Die Frömmigkeit der Gegenwart . . . . .	753
Carl Linfert: Michel Seuphor / Piet Mondrian, Leben und Werk . . . . .	754
Walter Birenheide: Lothar-Günther Buchheim / Die Künstlergemeinschaft Brücke . . . . .	756

### FORUM

Gert Kalow: Zur Situation des Hochschullehrernachwuchses . . . . .	757
Notizen . . . . .	760

Die „Neuen Deutschen Hefte“ erscheinen monatlich. Preis je Heft im Abonnement 3,- DM; einzeln 3,50 DM. Redaktion: Joachim Günther, Berlin-Lankwitz, Kindelbergweg 7, und Dr. Rudolf Hartung, Berlin-Lichterfelde-West, Potsdamer Straße 60. Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückporto ist beizufügen. Unverlangt eingehende Bücher können nicht zurückgesandt werden. Umschlag S. Kortemeier. Verlag C. Bertelsmann, Gütersloh. Gesamtherstellung Mohn & Co GmbH, Gütersloh. Alle Rechte vorbehalten. Die „Neuen Deutschen Hefte“ können durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag bezogen werden. Printed in Germany



DER UNERKENNBARE

An der Stelle, wo den Held, der sich unverwundbar dünkt,  
die Speerspitze anrührt, ihn, der nicht ahnt,  
daß es einen Gegner gibt, vor dem auch er erliegt,  
der nichts weiß von der Ferse, die der Speer einmal trifft,  
was nützt ihm nun die Brünne, die kein Schwert zerspellt,  
seine Hände graben sich in den Sand, wenn ihn der Traum  
in die Knie zwingt.

In jener Nacht, die ihn dem Meer zu Füßen wirft,  
in jener Waffe, die nicht Gewalt führt,  
in der sieglosen Unabwendbarkeit der Sterne –:

Siehst du ihn nicht?

Die Fleischwerdung der Sonne an manchen Abenden,  
der plötzliche Auftritt des Gottes – siehst du ihn nicht –,  
der den Wolkenvorhang zerreißt,  
allein auf der Bühne steht, ohne Beistand des Chors,  
Abschied um Abschied vollzieht und dich hineinnimmt  
in sein Licht –:

deine Maske blättert ab vor dem Wunder,  
wenn Einverständnis die Brücke des Einklangs baut,  
den Regenbogen, der sich über das Endliche wölbt,  
stark und dauerhaft genug, um Äonen zu tragen –:

Siehst du ihn nicht?

Im Aufflug der Tauben auf den Plätzen der Städte,  
im Spott der Möwen in Masthöhe, in den Sensenhieben  
der Schwingen, den Sendboten des Glücks, der lichtverschwisterten  
Vögel, im Matrosengelächter beim Hieven der Ankerkette,  
wenn die Brise das Segel in den gurrenden Tauber verwandelt,  
im Hohn der Lummen, wenn du mit bleiernen Füßen  
den Vogelfelsen erklimmst, auf der Klippe, im Anblick  
der dem Flug Verbündeten, deren Flüge verwunden,  
in jenem Vogel, der in die hohe See der Klarheit sticht,  
in der Mitternachtssonne des Leuchtturms, der den Schweifenden  
zu der Insel zurückführt, wo er mit den Gefährten  
Schwinge an Schwinge ruht –:

Siehst du ihn nicht?

Auch wenn der Übergang verwehrt bleibt,  
willst du nicht gehn?

Keiner kann dich befreien von deiner Hingabe  
an alle vergangenen und zukünftigen Zeiten,  
keiner kann dich befreien von deiner Hingabe  
an alle erschaffenen und unerschaffenen Dinge,  
keiner kann dich befreien von deiner Hingabe  
an die unausdeutbaren Zeichen und Hieroglyphen.  
Keiner kann dir rauben, was du nicht schon preisgegeben,  
keiner kann dir geben, was nicht schon dein,  
keiner wird dich erkennen, wenn nicht dein Spiegelbild,  
keinen wirst du erkennen, wenn nicht den Unerkennbaren,  
keine Kunde wird dich erreichen, wenn nicht die eigene Botschaft,  
keinem wirst du begegnen, wenn nicht dem Traum –:

Siehst du ihn nicht?

### TURLUPIN

Jene Leute in Kleinstädten,  
ein Dom, ein Wall, eine Mauer,  
jene Leute, die in Häusern wohnen,  
die offenbar kein Unstern heimsucht, –  
im Vorgarten Jahr für Jahr  
die zarte Spur der Forsythien:  
diese ungedeuteten und verschwiegenen Male des Frühlings,  
die man nicht anrührt und leise trägt,  
bis einer kommt, der Glanz an die Zweige  
und Irrlicht in die Augen legt.

An einem Tag im März  
steigt in der kleinen Stadt ein Fremder ab:  
nennt ihn Turlupin oder den dunklen Hirt,  
der Unruh in dem friedlichen Haus stiftet,  
den Sohn gegen die Mutter aufhetzt  
und in den Augen der Einfältigen Feuer weissagt.

Dies, was er zurückläßt:  
Aufruhr, Bestürzung,  
was er zurückläßt, dies:  
Verwirrung, Schmerz.

Doch blieb der Zweig, das blühende Zepter  
in der Hand:  
er, der dunkle Hirt, der Fremde,  
sein der Pallio, das Feuer-, das Schattenkleid:  
ein Narr, der um seinen König weint,  
legte das blühende Zepter  
in deine Hand.



## ENTGEGENNAHME

Hier bin ich, ein junger Mann  
unter Birken und Sternen,  
der nichts so liebt wie herbstliche Alleen,  
in der Tasche noch etwas Münze,  
ach, mehr braucht er nicht,  
und Kleingeld klingt wie Zikadenglockenspiel  
in Sommernächten,  
o jene sternüberraschten Nächte.

Grenzwanderer zwischen zwei Welten,  
hier liegt dein Kahn und liegt zerschellt.  
Den fremden Göttern entrichtete das Auge Tribut  
wie aus dem angeschnittenen Mohn Mnemosyne quillt,  
es sieht die Küste klar und erträgt das Licht,  
doch hör' ich im Rücken immerfort das Meer:  
welcher Versunkenheiten Erbe bin ich denn,  
daß mich die Brandung unaufhörlich ruft?

So gehn und gehn, schattenüberhangen,  
ja, Schatten, da waltete sein Glück,  
zwar nur ein Schattenglück,  
doch nahm er es entgegen aus Gärten,  
Schneebeere und Feuergarben  
und aus deinen Händen,  
*Schattengefährte,*  
in sternüberraschten Nächten.

## NIMM HIN DIE TRAUER

Nimm hin die Trauer, die dir bleibt,  
die Asche der Worte, die dir bleibt:  
die Urne birgt auf ihrem Grunde den Rubin,  
die Beere, die deine Hand im Spiel verlor,  
trägt schon den Keim zu einem Baum,  
der aus der Asche wächst, der die Wandung sprengt.

Die Zeit der Lese ist schon da,  
du mußt die Trauerbeeren pflücken.  
Erfahrener Winzer keltert seine Einsamkeiten,  
doch wird der Wein nicht ihn berauschen,  
er reicht die Schale einem anderen dar:  
sein eigener Durst, der alte, bleibt ungestillt.

## I

Muß Dichtung gedeutet werden? Genügt es nicht, daß der Leser sie genießend aufnimmt, indem er einfach auf sie hört und seine Phantasie, seine Empfindung, seinen Sprachsinn von ihr bewegen läßt? Es könnte das genügen, falls wir eine Gewähr dafür hätten, daß im passiven Aufnehmen schon alles vernommen wird, was eine Dichtung sagt, und daß das Vernommene auch in der Tat mit dem Gehalt des Textes übereinstimmt. Ist also der Genuß, diese natürlichste Weise des Aufnehmens von Dichtung, auch schon ein sicheres Verstehen?

Die Erfahrung lehrt, daß in sehr vielen Fällen der Genuß keineswegs ein Verstehen mit sich bringt, ja, daß bei Dichtungen von unbestreitbarer Qualität und geschichtlicher Wirkung Verstehen und Genuß ausbleiben. Man braucht dabei nicht einmal an Dichtungen einer anderen Sprache zu denken oder an solche, die auf einer älteren Stufe unserer eigenen Sprache stehen. Denn derartige Texte sind mit Hilfe des linguistischen Wissens in ihrem primären Wortsinn zu entziffern. Der primäre Wortsinn ist aber noch nicht der Gehalt. Die eigentliche Schwierigkeit im Verstehen einer Dichtung hängt nicht von der Fremdheit ihres sprachlichen Mediums ab. Obwohl die Entzifferung des Wortsinns einen ersten Schritt des Verstehens bilden muß, garantiert sie noch nicht, daß der Sinn des Gehaltes erreicht, daß die künstlerische Gestalt zur Anschauung gelangt ist. Auch bei Dichtungen unserer eigenen, gegenwärtigen Sprache kommt es vor, daß unser Genießen noch weit vom Verstehen entfernt sein kann. Wo aber liegen die Schwierigkeiten? Sie müssen groß und zahlreich sein. Darauf macht allein schon die Tatsache aufmerksam, daß jeder dichterische Text von Rang eine Vielheit von Auslegungen erfahren hat, die um so gegensätzlicher zu sein pflegen, je höher der Text steht und je reichhaltiger er ist.

Für die Schwierigkeiten des Verstehens lassen sich mancherlei Gründe erkennen. Der Literaturhistoriker weiß, bei wie vielen Dichtungen der älteren Zeit Bildungskräfte beteiligt waren, die für den Autor eine verlässliche Voraussetzung dafür herstellten, daß er von Gleichgebildeten verstanden wurde, die seither aber erloschen sind, so daß ein solcher Text dem späteren Leser beziehungslos und arm erscheint, obwohl es in Wahrheit dieser spätere Leser ist, der verarmte und beziehungslos wurde. Oder man mag an Texte denken – lyrische Texte vor allem –, deren kommunikative Kräfte kaum noch in der Sprachaussage liegen, vielmehr in den reinen Sprachbewegungen selber, in der Suggestion einer mehr tönenden als mitteilenden Wortfolge; in solchen Fällen, die sich bei zeitgenössischer Dichtung häufen, tritt dem sinnsuchenden Verstehen eine Schwierigkeit entgegen, deren Lösung vielfach nicht mehr als



eine Vermutung ist. Es kann aber auch sein, daß die Bemühung um den Sinn einer Dichtung zu dem Zweifel führt, ob der Autor selber an einen fixierbaren Sinn gedacht hat. Oft wird man den Weg gehen wollen, die Selbstauslegung zu Rate zu ziehen, die ein Autor von seinen Dichtungen gegeben hat, in Vortreden, Briefen, autobiographischen Äußerungen und dergleichen; da zeigt sich dann nicht selten, daß die Selbstauslegung zwar den ästhetischen Lehrbegriffen der Epoche gehorcht, aber in verblüffender Weise unter dem Niveau und Gehalt der Texte bleibt. Damit verwandt sind die Fälle, auf die das paradoxe Wort Kants zutrifft, daß es nichts Ungewöhnliches sei, wenn man genötigt wird, einen Autor besser zu verstehen, als er sich selber verstand. Solche Texte sind allerdings nicht nur diejenigen, die Kant im Auge hatte, Texte nämlich mit einigen unvollkommenen Stellen, wo der Autor „seiner eigenen Absicht entgegenredete“, was dann durch Vergleich mit anderen Stellen berichtigt werden kann. Vielmehr gilt das Wort Kants auch für Dichtungen, die in einer eigentümlichen und geheimnisvollen Weise über ihren eigenen Schöpfer hinauswachsen, je länger sie auf die späteren Zeiten einwirken. Beispiele dieser Art sind etwa die *Divina Comedia* Dantes oder der *Don Quijote* des Cervantes. Die Wirkungsgeschichte dieser und ähnlicher Werke ist ein Geflecht aus Verstehen und Mißverstehen, aber eben dadurch auch die Geschichte ihrer Sinnentfaltung, zu der sich die einstige Konzeption ihres Schöpfers verhält wie der Keim zur ausreifenden Frucht. Es scheint, daß solche Dichtungen ein Bedeutungspotential enthalten, das gar nicht in der Absicht des Autors lag und das doch von solcher Wachstumskraft ist, daß es erst im wechsellvollen Verstehensprozeß der folgenden Jahrhunderte zur allmählichen Verwirklichung kommt. Für derartige Dichtungen reicht das Verstehen durch einen einzelnen Interpreten nicht aus. Sie brauchen dazu ganze Generationen, weil erst im Wandel des Verstehens die Schichten ihrer Substanz langsam zutage treten und sich im Bewußtsein der Verstehenden mehr realisieren, als sie das im Bewußtsein ihrer Schöpfer taten. Cervantes hat seinen Don Quijote als Narren konzipiert, dessen Verstiegenheiten die Lächerlichkeit eines Rittertums zeigen sollten, das zur Romanmode abgesunken war. Daß er, weit über diese Absichten hinaus, die Symbolgestalt erdichtete für das weltüberlegene Glück der irrealen Phantasie und für deren Nähe zur Wahrheit, die etwas ganz anderes ist als das banal Wirkliche, das kam erst auf einem langen, schwankenden Gang des Verstehens durch spätere Epochen zum Vorschein. Heute ist es die Überzeugung aller spanischen Cervantes-Kenner, die somit ihren Autor besser verstehen, als er sich selber verstand. Aber auch hier ist nichts abgeschlossen, auch hier tut sich die Größe des Werkes darin kund, daß das Verstehen nicht mit ihm fertig wird.

Dies also sind einige der Gründe, die zu den Schwierigkeiten des Verstehens führen. Verstehen will Einklang mit seinem Gegenstand, und dieser Einklang soll schließlich den Charakter einer Evidenz annehmen. Offensichtlich treten aber im Kontakt zwischen Dichtung und Leser Unsicherheiten auf. Sie mögen älterer Dichtung gegenüber größer sein als gegenüber heutiger Dichtung.



Aber das sind Gradunterschiede, die die prinzipielle Gefährdung des Verstehens nicht berühren. Allzuleicht werden jene Unsicherheiten zu Unverbindlichkeiten, begnügen sich die Auslegungen mit bloßen Impressionen und mit einem lässigen Ungefähr, zwischen dessen Ritzen rasch das Unkraut der Behauptungen oder der Schwärmereien wächst.

Davor gibt es keinen anderen Schutz, als daß das Verstehen zur Methode wird, die damit beginnt, das Wißbare wissen zu wollen. Das Wißbare wissen wollen ist der Antrieb aller Wissenschaft, auch der Wissenschaft von der Dichtung. Wißbar an einer Dichtung ist zunächst alles, was zu ihren geschichtlichen Bedingungen gehört, also ihre Nationalsprache, die persönlichen, sozialen und politischen Umstände ihrer Entstehung, das Stoff-, Motiv- und Ideenmaterial, aus dem sie gespeist wurde, die literarische Gattung, die sie gewählt hat, die formalen Mittel, die ihr zur Verfügung standen. Wißbar sind alle diese Bereiche; freilich, wissenswert sind sie nur, soweit sie in der Tat Bedingungen des einen zur Untersuchung stehenden Werkes waren, soweit sie also das Verstehen dieses Werkes vorbereiten können. Die Wissenschaft von der Dichtung verfällt leicht dem Fehler, daß sie sich für streng hält, wenn sie nur beim Erklären einer Dichtung sich mit allen positiv faßbaren Faktoren abgibt, die überhaupt im literarischen Leben eine Rolle spielen. Aber in der Erklärung einer Dichtung entscheidet über die Art und den Umfang des Wissenswerten nicht die Wissenschaft, sondern die Dichtung. Eine noch so genaue Untersuchung biographischer Tatsachen kann ganz unnütz sein, wenn ein Werk in seiner künstlerischen oder ideellen Gestalt mit dem Lebenslauf des Autors nichts zu tun hat. Eine derartige Untersuchung ist nicht nur unnütz, sondern unstreng, auch wenn sie sich noch so sehr darin gefällt, Pflichten der Gründlichkeit erfüllt zu haben. Unstreng wäre auch die Analyse metrischer Verhältnisse, sofern sie an einem Text geübt wird, dessen Metrum nicht anders aussieht als das anderer Texte auch, also nur einen Typus belegt, nicht aber eine Einzigartigkeit. In der Wissenschaft von der Dichtung tritt die Strenge erst dann ein, wenn der Interpret den Begriff für die Individualität des jeweiligen Textes anstrebt, wenn er seine Mittel dem Niveau, der Ganzheit, den Form- und Gehaltproportionen des Textes adäquat macht, ja, wenn er überhaupt darauf Rücksicht nimmt, daß eine Dichtung immer eine Sprache *in* der Sprache ist, die es gilt von der allgemeinen Sprache wie von den Sprachen anderer Dichtungen zu unterscheiden. Die Strenge des Wissens von der Dichtung ist also erst dann erreicht, wenn man den Schritt von den Bedingungen eines Textes zu demjenigen Punkte macht, wo der Text seine Bedingungen und Materialien transformiert. Denn dies ist ja ein wesentlicher Akt der Dichtung: die Bedingungen ihres Entstehens, ihre vorgefundene Sprache, ihre übernommenen Ideen, Stoffe und Motive so zu transformieren, daß sie, als nunmehr unverwechselbare Gestalt, sich über dies alles hinaushebt. Diesen Akt zu erkennen, ist aber der Schritt in das Verstehen. Vorbereitet vom unerläßlichen geschichtlichen Wissen, das zunächst eine Abkehr vom Werk notwendig macht, und außerstande, ohne derartige Vorbereitung festen Boden unter den Füßen zu haben, stellt das Verstehen diejenige Beziehungsfülle und Aktualität



wieder her, die das Werk einstmals besaß und die ein bloß rezipierender Leser nicht mehr wahrnehmen kann. Aber das Verstehen schreitet weiter und sucht diejenige Evidenz, wo die Teile eines Werkes einsichtig werden als sinnvolle Glieder seines Ganzen, als stimmende, organische Folgerichtigkeiten seiner künstlerischen wie ideellen Gestalt, die ihrerseits einsichtig geworden war als Transformation ihrer Bedingungen und Materialien. Die Evidenz, die vom Verstehen gesucht wird, ist das Aufleuchten einer Notwendigkeit; doch handelt es sich nicht um die Notwendigkeit einer kausalen Verkettung, sondern um diejenige des organischen Zusammenstimmens von Teilen und Gestalt. Gelingt ein solches Verstehen, dann kann das Wort einer Dichtung aus dem Zufall seines Vorhandenseins zurückgeholt werden in die Notwendigkeit seines Gesetzseins. Oder, mit einem einfachen Satz Goethes: „Verstehen heißt, dasjenige, was ein anderer ausgesprochen hat, aus sich selbst entwickeln“ (Brief vom 25. 9. 1820 an Cotta).

Das ist ein hohes Ziel. Nicht immer wird es erreicht. Ich sprach von den Schwierigkeiten des Verstehens. Selbst das strengste Verfahren wird sie nur teilweise beseitigen können. Ja, die Strenge wird sich auch in der Bescheidung ausdrücken, daß das Verstehen von Dichtung vielfach bloßer Versuch bleiben muß. Wir wollen dieses im Versuch sich bescheidende Verstehen Deutung nennen und damit kenntlich machen, daß das Verstehen von Dichtung ein approximativer, vielleicht nie abschließbarer Vorgang ist, bei dem auch die Bedingungen des Verstehenden selber, die Horizonte seines sogenannten Standorts eine komplizierte Rolle spielen. Eines aber darf gesagt werden: wie das Verstehen auch ausfällt, selbst auf der Versuchsstufe der Deutung, sein Gewinn ist, daß es wieder erwirbt, was es zunächst verlor: den Genuß. Es ist der zur Reflexion erhobene Genuß, der sich Rechenschaft gibt mittels des Wissens. Verstehen aus Wissen bringt einen Zuwachs an Wahrnehmungsfähigkeit und macht unseren Blick für das Einzigartige einer Dichtung im gleichen Zuge genauer, wie es ihn hinausführt in die geistigen Landschaften, in denen die Dichtung wuchs und steht. Ein solcher Blick aber dankt mit dem Genuß. Wir scheuen uns nicht, die Wissenschaft von der Dichtung eine genießende Wissenschaft zu nennen.

Das Verstehen von Dichtung bildet einen Teil jener umfassenden Disziplin, die man Philologie nennt. Spricht man einen solchen Satz aus, dann ist man freilich auch verpflichtet, hinzuzufügen, welchen Begriff von Philologie man dabei im Auge hat. Die gewöhnlichen Vorstellungen neigen dazu, Philologie auf Sprachwissenschaft und Textkritik zu beschränken. Gewiß, Philologie ist das, was ihr Name sagt: Bemühung um das Wort. Jedoch ist dasjenige Wort gemeint, dessen Plural Worte heißt, nicht Wörter. Worte aber sind Träger eines Sinnablaufs, der sich über mehrere Worte erstreckt, sie also in ihrer gegenseitigen Beziehungsfunktion braucht. Nur aus arbeitstechnischen Gründen muß die Sprachwissenschaft ihren Gegenstand zuweilen zu Wörtern isolieren. Im ganzen aber hat sie es mit Worten, genauer mit Wortfolgen zu tun, weil keine Sprache aus bloßen Wörtern besteht. Wortfolgen im Dienst

eines Sinnablaufs bilden ein Gefüge: sie sind das, was man mit einem dem Lateinischen entlehnten Namen „Text“ nennt. Durchaus darf auch die Wortfolge der Gebrauchssprache ein Text heißen. Über den Gebrauchstext erhebt sich der dichterische Text zwar durch seine künstlerische Anlage, aber eine gefügte Wortfolge ist auch er. Gewiß, die Sprachwissenschaft hat ganz andere Aufgaben als die Literaturwissenschaft. Und doch steht sie mit dieser im Bunde, insofern beide textgerichtet sind, nämlich ein Sprachgefüge erforschen – im ersten Fall das Gefüge einer Nationalsprache oder des menschlichen Sprechens überhaupt, im zweiten Fall das Gefüge einer Autorensprache. Beide sind miteinander vereint als Glieder der Philologie, der Bemühung um das Wort. Da nun aber die höchste und dauerhafteste Erscheinung der Sprache der ideell durchdrungene und künstlerisch geformte Text ist, umfaßt die Philologie alle Forschungen, die zum Verstehen solcher Texte notwendig sind. Diese Forschungen beginnen mit der Sicherung der authentischen Textgestalt und mit der linguistischen Entzifferung des primären Wortsinnes. Sie steigen an zur Erklärung des Textgehaltes, für die alle möglichen Gebiete heranzuziehen sind, die weit hineinreichen in die Ideengeschichte, in die Gesellschaftsgeschichte, in die Stilgeschichte, zuweilen in die Rechtsgeschichte und oft in die theologische Dogmengeschichte. Doch erfolgen alle diese Erklärungen, um die geschichtlichen Materialien auszuwerten für das Verstehen des Vorgangs, mit welchem der Text selber jene Materialien umwandelnd regeneriert, aus eigenen Substanzen bereichert und zu einem neuen Gebilde zusammenzieht. So können wir sagen, daß Philologie die Wissenschaft des Textverstehens schlechthin ist.

Mit dieser Auffassung von Philologie kehren wir indessen nur zu einem Gedanken zurück, der schon längst ausgesprochen war, nämlich in Vorlesungen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von dem großen Altphilologen August Boeckh gehalten wurden und die später erschienen unter dem Titel *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*. Dort liest man auch den Satz: „Philologie ist Erkenntnis des vom menschlichen Geiste Produzierten“, und gleich danach, noch kürzer: „Philologie ist Erkennen des Erkannten.“ Der erste Satz gibt die Erklärung des zweiten: das Erkannte ist das Produzierte. Dahinter stehen Gedanken des deutschen Idealismus, vor allem derjenige, wonach Erkennen, zum Unterschied vom bloßen Kennen, soviel ist wie: geistig durchdringen und damit auf eine höhere Stufe heben. Auch Dichtung ist in dieser Hinsicht ein Erkennen. Ein dichterisches Wort, das von der griechischen Landschaft der Nausikaa sagt: „Ein weißer Glanz ruht über Land und Meer, und duftend schwebt der Äther ohne Wolken“, – ein solches Wort ist geistige Durchdringung und Erhöhung seines Gegenstandes kraft des Logos. Sich verstehend um diesen Logos bemühen, ist Erkennen des Erkannten, ist Philologie. Aber Boeckh geht weiter und schreibt auch dem philologischen Erkennen die Fähigkeit des Produzierens zu. Denn ein solches Erkennen erst bringt das jeweilige Ganze zustande, das in seinen zerstreuten Objekten, in den einzelnen Texten oder auch nur Textteilen ohne Absicht des Autors gewaltet hat. Und schließlich liest man: „Das Erkennen dessen, was die



Menschheit erkannt hat, lehrt den Menschen kennen, d. h. den Menschen in allen seinen Produkten.“ Wir dürfen das, was Boeckh hier andeutet, mit anderen Worten ergänzen und sagen, daß Philologie die Wissenschaft ist von der Geschichtlichkeit des Menschen als eines dichtenden Geistes. Eine solche Geschichtlichkeit ist nicht diejenige des Fortschritts, sondern der Entfaltung. Keine Phase dieser Entfaltung ist überholt, und keine überholt die andere, weil der dichtende Geist nie in *einem* Augenblick erschöpfend da ist, sondern zu seiner Verwirklichung der Zeiten bedarf. Damit aber der Mensch seiner auf die Zeiten verteilten dichterischen Verwirklichungen ansichtig wird und sich erneut an ihnen bereichert, braucht er das Wissen von der Geschichte der Dichtung. Dieses Wissen heißt Philologie, in ihrem vorhin beschriebenen Umfang und in ihrem nunmehr abschließend auszusprechenden Ziel: nämlich Selbstvergegenwärtigung des Menschen mittels seines dichterischen Gestaltwandels zu sein und Sinneserweiterung der Gegenwart in die Vergangenheit hinein zu bewirken, die immer, wo sie eine dichterische ist, selber eine ewige Gegenwart behalten hat. Das in der Philologie erstrebte genaue Verstehen von Dichtung ist der von der Dichtung selber benötigte Akt ihrer Wahrnehmung im Selbstbewußtsein des Geistes. Oder noch kürzer: Philologie ist ein geschichtlicher Teil der Dichtung selber.

## II

Aber nun ist es an der Zeit, diese allgemeinen Erwägungen zu verlassen. Wir wollen uns einem kleinen Text zuwenden, um an ihm einige Methoden des Verstehens zu erproben, mit dem Vorbehalt, daß wir es nur bis zu einer provisorischen Deutung bringen. Ich spreche mit Absicht von einigen Methoden. Denn es gibt keine universelle Methode des Verstehens. Zwar verlangt die Schrittfolge des Verstehens vorübergehende Einengung auf jeweils eine Methode. Das kann die Methode der Quellen- und Topoiforschung sein, der Ideengeschichte, der Stilanalyse und so weiter. Keine dieser Methoden aber darf totalitär auftreten. Die Geschichte unserer Wissenschaft zeigt allerdings, daß das immer wieder geschieht. Aber sie zeigt auch, daß eine totalitäre Methode ihren Gegenstand entstellt, indem sie ihn vorweg auf das einengt, was nur ihr zugänglich ist. So neigt etwa die an sich immer unerläßliche Quellenforschung dazu, ein Werk auf die eingeströmten Quellen zu beschränken; aber damit entgeht ihr die Transformation wie auch das einmalige Stilgefüge. Wiederum neigt die Stilanalyse dazu, alle geschichtlichen Voraussetzungen und Positionen eines Werkes zu ignorieren; aber damit bringt sie es um seine geschichtliche Dramatik wie auch um die Schärfe seines Profils, die erst im Vergleich mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen und Anregern zutage tritt. Notwendig ist das Zusammenspiel der Methoden, deren wechselnde Kombination vom Werk selber bestimmt wird. Dieses Zusammenspiel wird freilich immer wieder in einem Doppelrhythmus erfolgen, der gleichsam den Ur-Rhythmus alles Verstehens bildet. Es ist einmal die vom Werk weg-führende Beschäftigung mit den geschichtlichen Bedingungen und dann die

Rückkehr zum Werk: Ausweitung und Konzentration also. Ja, dieser Doppelrythmus wiederholt sich auch innerhalb der Werkanalyse selbst, nur in umgekehrter Abfolge. Denn während die geschichtliche Analyse ausgehen muß vom Bedingenden und Typenhaften, um unterscheidend die Freiheit und Einzigartigkeit des Werkes zu erkennen, muß die Werkanalyse ausgehen von seinen einzelnen Stilerscheinungen, um sie dann, ausweitend, zu verstehen als organische Glieder im Stilganzen des Werks. An diesem Doppelspiel von Ausweitung und Konzentration, von Konzentration und Ausweitung soll auch die folgende kurze Deutung orientiert sein.

Der Text, den wir betrachten wollen, ist ein französisches Gedicht des 16. Jahrhunderts. Sein Verfasser ist Pierre de Ronsard, dessen Schaffen angesehen werden darf als der Höhepunkt der französischen Renaissancelyrik, und den noch die moderne Kritik den Vater der französischen Poesie überhaupt nennt. Als humanistisch gebildeter Dichter greift er antike Gattungen und Stoffe auf, übernimmt aber auch das Sonett, das in Frankreich seine Blüte ebenfalls der humanistischen Kultur verdankt, obwohl es im nachantiken Italien des 13. Jahrhunderts entstanden ist. Die Vorzüge Ronsards liegen in seiner genauen Formzucht und im inneren Umfang seiner Lyrik. Er ist der souveräne Meister der Bildungsdichtung, d. h. einer Poesie, die nicht persönliche Erfahrungen mitteilt, sondern, wie das in älterer Dichtung ohnehin die Regel ist, vorgegebene Themen, Motive und Stile gleichsam tänzerisch variiert und variiierend bestätigt. Für die Beurteilung einer solchen Poesie gilt daher der Maßstab der künstlerischen Qualität, nicht der Erlebnisunmittelbarkeit.

Je voudroy bien richement jaunissant  
En pluye d'or goutte à goutte descendre  
Dans le giron de ma belle Cassandre,  
Lors qu'en ses yeux le somme va glissant.

Puis je voudroy en toreau blanchissant  
Me transformer pour sur mon dos la prendre,  
Quand en avril par l'herbe la plus tendre  
Elle va, fleur, mille fleurs ravissant.

Je voudroy bien pour allegger ma peine,  
Estre un Narcisse et elle une fontaine,  
Pour m'y plonger une nuict à sejour;

Et si voudroy que ceste nuict encore  
Fust eternelle, et que jamais l'Aurore  
Pour m'esveiller ne rallumast le jour.

Ich wünschte mir, herrlich aufzuglühen  
Und als goldener Regen Tropfen um Tropfen zu sinken  
In den Schoß meiner schönen Cassandra,  
Wenn der Schlummer in ihr Auge sich schleicht.



Dann wieder wünschte ich mir, in einen weißen Stier  
Verwandelt zu sein, daß auf meinem Rücken ich sie trüge,  
Wenn im Lenz sie durch das zarteste Gras  
Dahingeht, eine Blüte, Blüten zu Tausenden zaubernd.

Ich wünschte mir, damit meine Qual sich verringere,  
Narziß zu sein, und sie sei die Quelle,  
Darein eine lange Nacht ich mich tauchte.

Und dann wünschte ich mir, es sei solche Nacht  
Auch noch ewig, und es möge niemals Aurora  
Zu meinem Erwachen anzünden den Tag.

Das Gedicht – ein Sonett – steht in der erstmals 1552 erschienenen Sammlung *Les Amours* (Liebesgedichte), die später den Titel *Amours de Cassandre* erhielt (Liebesgedichte auf Cassandra). Es ist ein Liebesgedicht, worin ein Ich spricht und im Sprechen eine Cassandra erwähnt. Wir wissen, wer diese Cassandra war, nämlich Cassandra Salviati, die schwarzhaarige Tochter eines italienischen Bankiers, die Ronsard 1545 kennengelernt und dann mehrere Jahre erfolglos umworben hatte. Es könnte also sein, daß das Gedicht unmittelbar dem Herzen Ronsards entsprungen ist. Und doch wird man zögern, ihm eine solche Unmittelbarkeit zuzuschreiben und es aufzufassen als poetische Äußerung des jungen Ronsard über sein Liebesleben. Wer in älterer Dichtung belesen ist, der erkennt rasch, daß dieses Sonett thematische und motivische Ähnlichkeiten mit italienischen und französischen Sonetten der gleichen oder der vorausgegangenen Epoche aufweist, und in der Tat hat man bis in den Wortlaut hinein solche Ähnlichkeiten feststellen können. Der Literaturhistoriker pflegt mit gutem Grund das Sonett in den Zusammenhang des sogenannten Petrarkismus einzureihen, d. h. einer in der Nachfolge Petrarcas entstandenen poetischen Mode, die sich über mehrere Jahrhunderte und Länder erstreckt und die man erkennt an der Wiederholung bestimmter Liebessituationen, bestimmter Formeln und bestimmter Metaphern. Dazu kommt etwas Weiteres. Man hat bei der Prüfung der verschiedenen Fassungen von Ronsards Liebesgedichten entdeckt, daß mehrere davon in der ersten Fassung an Cassandra gerichtet waren, in der späteren aber auf eine andere Frau bezogen wurden, oder daß er solche an eine andere Frau nachträglich auf Cassandra bezog, obwohl eine persönliche Verbindung mit der Italienerin nicht mehr bestand. Für derartige nachträgliche Adressenänderungen war maßgebend, daß Ronsard in jedem neu zusammengestellten Buch von Liebesgedichten gewisse Phasen des Liebesverlaufs darzustellen hatte, die obligatorisch waren, damit die in damaliger Liebeslyrik traditionelle Phasenkette möglichst vollständig erreicht wurde. Daraus ergibt sich, daß es bei diesen Gedichten nicht oder kaum auf den persönlichen Bezug ankam, sondern auf den künstlerischen Akt und auf die Anpassung an ein seit Petrarca herrschendes Schema der Liebesdichtung. Die in solcher Lyrik genannten Frauen sind ideale, oft überhaupt nur erdachte

Wesen, aber notwendig für die Kristallisation einer ziemlich festliegenden Gruppe von Liebessituationen, die in der Dichtung und als Dichtung wesentlich realer sind als in der persönlichen Erfahrung ihrer Dichter. Die Cassandra unseres Sonetts könnte ebensogut auch anders heißen, weil die lediglich als Dichtung existierende Liebessituation von ihrer empirischen Person unabhängig ist. Ebenso dürfen wir auch in dem Ich, das hier spricht, nicht die empirische Person Ronsards sehen, sondern das künstlerisch gesetzte Subjekt der Situation. Verliert durch solche Feststellungen das Gedicht an Wert und an Wahrheit? Gewiß nicht. Denn was es aussagt, das Liebesverlangen, hat eine einleuchtende seelische Wahrheit. Nur ist es eine allgemeinere, jedenfalls überindividuelle, die so wenig an die Person Ronsards gebunden ist, daß wir diese Person zum Verstehen des Gedichts nicht brauchen. Mag sein, daß an der Entstehung des Gedichts die persönliche Erfahrungswirklichkeit beteiligt war. Aber wir wissen es nicht. Und es ist auch nicht nötig, dies zu wissen. Denn im Gedicht selber ist jene Wirklichkeit einer allgemeineren seelischen Wahrheit gewichen, die dem gesamten petrarkischen Typus solcher Lyrik gemeinsam ist, deren Aussage aber sich hier durch die künstlerische Qualität legitimiert.

Nun ist zwar künstlerische Qualität etwas, was am Ganzen eines Sprachkunstwerkes haftet. Die Frage bleibt aber – und es ist wieder die eingangs meines Vortrags gestreifte Frage –, ob der Leser, der einem anderen Jahrhundert angehört als der Text, den Blick für die Ganzheit dieses Textes aufbringt und in der Lage ist, sie sofort als Ganzes wie in allen jenen Momenten wahrzunehmen, die sich zur Qualität des Ganzen zusammenfügen. Denn diese künstlerischen Momente treten innerhalb einer älteren Form- und Bildkultur auf. Zudem haben sie etwas Leises, Unaufdringliches, Verborgenes, ja, ihr leises und verborgenes Spielen gehört recht eigentlich zum Charakter des hier vorliegenden Dichtens. Nur mittels einer genauen Beobachtung von Form und Gehalt können wir jene Momente so weit erkennen, daß der künstlerische Rang des Ganzen zum Vorschein kommt.

Das Gedicht Ronsards ist ein Sonett. Es übernimmt damit ein morphologisches Schema der italienischen Lyrik. Ronsard hat dieses Schema auch in den Grundzügen gewahrt: zwei in Reimstoff und Reimfolge gleiche Quartette, von denen jedes einen geschlossenen und selbständigen Aussageteil enthält; zwei Terzette mit neuen und nunmehr auch anders gruppierten Reimen, bei gleichzeitiger Lockerung der Grenze zwischen den Terzetten, nämlich so, daß sie beide zusammen einen weiteren Aussageteil enthalten. Das ist das herkömmliche Gefüge des italienischen Sonetts: vier Strophen, drei Aussageteile. Doch innerhalb dieses Typus zeigen sich nun Varianten, an denen man den Künstler Ronsard, ja das Singuläre dieses Sonetts erkennt. Man kann nämlich feststellen, wie von Strophe zu Strophe das Verhältnis zwischen Versen und Satzperioden wechselt. Das geschieht etwa derart, daß drei Verse der ersten Strophe mit einer durchgehenden Satzperiode gefüllt sind, auf die ein kurzer Nebensatz folgt; in der nächsten Strophe ist dann auf jeweils zwei Verse eine durch-



gehende Periode verteilt; in der dritten liegt eine nun nicht mehr durchgehende, sondern unterbrochene Periode vor, und die vierte umschließt eine einzige, gleitende Periode. Satzperioden sind Bewegungsträger. Sie schaffen hier einen Wechsel der Bewegungsarten, der in ein gleichsam kontrapunktisches Verhältnis tritt zu der vom Sonettschema bestimmten Festigkeit der Vers- und Strophengrenzen. Nun, das mutet trocken an, wenn man so nüchtern analysieren muß. Aber wenn das Ohr darauf aufmerksam gemacht worden ist, dann wird es auch empfänglich für die vom lebendigen Gedicht ausgehende Wirkung, die es diesem variablen Zusammenspiel von ruhenden und bewegten Elementen verdankt. Wir können hinzufügen, daß derartiges auch die besondere Meisterschaft Ronsards ist, der immer in seinen besten Stücken die Treue zum Formtypus verbindet mit dem Atem einer individuellen Sprachführung, die er durch den Typus begrenzt, so wie er den Typus durch die Sprachführung schmeidigt.

Doch ein weiteres Moment der formalen Anlage ist zu beobachten, diesmal im Bereich der inneren Form, die zugleich eine solche der affektiven Intensität ist. Die erste Strophe mit ihrem großen, erst gegen Ende unterbrochenen Satzbogen ist eine gemessen beginnende Aussage. Die zweite erhöht diese Aussage, unterstützt durch die lebhafter bewegte Periodik und durch die reichhaltiger werdenden Bilder; die dritte und vierte Strophe aber führen diese Erhöhung bis zu einem Gipfel. Die vier Strophen sind also eine wachsende Intensität, ein nach oben gespannter affektiver Bogen, jedoch so, daß dann, in der letzten Strophe, dieser Bogen, wenn er ein paar Worte lang seine äußerste Höhe innegehalten hat, abzusinken beginnt, gleichsam in die Ferne gleitet, um mit diesem sinkenden Gleiten die Spannung zu mildern oder eine Milderung anzudeuten. Kein Zweifel, daß in diesen affektiven Bewegungsformen mit ihrer aufsteigenden Spannung und halben Lösung ein empfindlicher und gezügelter Schönheitssinn waltet.

Und nun der Gehalt des Sonetts. Sein Thema ist Liebe. Aber keine Dichtung erschöpft sich im bloß Allgemeinen ihres Themas. Sie spezialisiert es zu dem, was man Situationen nennen darf. So kann das Liebesthema sich etwa spezialisieren zu den Situationen der Werbung, der Verschmähung, des Triumphs, des Verzichts usw. Ronsards Sonett spezialisiert das Thema zur Situation des Liebeswunsches. Viermal sagt es ja am Zeilenanfang: ich wünschte, je voudroy. Doch auch eine Situation ist für das Konkretisierungsbedürfnis von Dichtung noch zu allgemein. Das Sonett begnügt sich nicht mit der bloßen Aussage des Wunsches, es macht ihn vielmehr gegenwärtig als affektive Kraft, und die Träger dieser Kraft sind sinnenhafte Elemente: es sind die Bilder vom Goldregen, vom weißen Stier, von Narziß und der Quelle, von der Nacht. Wir nennen derartiges *Motive*, zum Unterschied vom bloß Allgemeinen des Themas und der Situation. In den bildhaften Motiven ist recht eigentlich die dichterische Einheit von affektiver Kraft und Phantasie erreicht.

Die Gewähr, daß wir diese Einheit in unserem Sonett verstehen, ist freilich nicht mehr ohne weiteres gegeben. Wie ich schon sagte, haben wir es mit

Bildungsdichtung zu tun. Ihre Voraussetzungen sind nicht mehr so selbstverständlich zur Hand wie damals. Solche Dichtung spricht ihre Themen, Situationen und Empfindungen nicht in einer totalen Unmittelbarkeit oder traditionslosen Originalität aus, sondern durch das Medium von Bildungsgütern. Sie kann das sogar, wie hier, in der Weise bloßer Anspielung tun, weil durch den Besitz der gleichen Bildungsgüter bei den damaligen Lesern nicht nur das Verstehen dessen gesichert war, worauf angespielt wird, sondern auch das Verstehen der vielleicht nur leisen Verwandlung und Neu-Pointierung, die das Gedicht vornahm. Wir aber müssen das im Text enthaltene Bildungsgut wiederherstellen und uns damit auf jene Stufe versetzen, mit der das Gedicht rechnete, um verstanden zu werden.

Die erste Strophe, wo es heißt: „als Goldregen will ich in den Schoß meiner Cassandra sinken“, spielt an auf einen Zeusmythos, denjenigen nämlich, wo erzählt wird, daß Zeus sich in Danae verliebte, die in einem erzenen Turm eingesperrt war; er verwandelt sich in einen Goldregen und dringt auf diese Weise in ihr Gefängnis ein. Auch die zweite Strophe mit dem Motiv des weißen Stiers gehört zu den Zeusmythen: diesmal liebt er Europa, Tochter eines phönikischen Königs, verwandelt sich in einen Stier und entführt sie nach Kreta. Die dritte Strophe nennt selber den Namen dessen, mit dem das Ich des Sonetts gleich sein möchte, Narziß; der zugrundeliegende Mythos erzählt, daß Narkissos sich in einer Quelle beschaut, ohne zu wissen, daß ihm sein eigenes Spiegelbild entgegensieht. Wir erkennen also in den Bildmotiven des Sonetts drei griechische Mythen – damals sehr geläufige, oft auch in der bildenden Kunst dargestellt. Das in der petrarkischen Tradition stehende Liebesgedicht Ronsards steht zugleich auch in der Tradition des Humanismus.

Die einzige Frage, auf die es nun ankommt, ist die: was hat Ronsard aus jenen geläufigen Mythen gemacht? Die beiden Zeusmythen behandelt er nur anspielend. Er nennt Zeus nicht, auch nicht Danae und Europa, er nennt nur die Attribute der Mythen, den Goldregen und den Stier. Auch geht er beide Male vom angedeuteten Mythos rasch zu etwas anderem über: zum Goldregen tritt das Motiv vom Schlaf der Cassandra, zum Stier das Motiv der Geliebten, unter deren Schritten Blumen emporgezaubert werden. Halten wir bei diesem letzteren einen Augenblick inne. Wer in der antiken Göttergeschichte bewandert ist, wird erkennen, daß auch hier ein Mythos durchschimmert: die schaumgeborene Aphrodite, Aphrodite Anadyomene. Hesiod berichtet, wie sie, soeben dem Meer entstiegen, über den Sand schreitet, und wie „Blüten emporwachsen unter den Schritten ihrer Füße“. Oft schon in der Lyrik vor Ronsard ist dieses Motiv für profane Liebesdichtung verwendet worden. Doch wichtiger ist, daß er überhaupt mit seinem Sonett im Kreis antiker Mythen bleibt und selbst in verborgenster Weise einen solchen (Aphrodite) mit den auch nur angedeuteten Zeusmythen kombiniert. Dies tut er offenbar, um den einmal betretenen Kreis nicht zu sprengen. Wir können damit rechnen, daß die Zeitgenossen diese mythologische Kohärenz bemerkt haben, und wir selber dürfen sie auffassen als Zeichen für die innere Kohärenz



des Sonetts überhaupt und damit als Zeichen eines künstlerischen Willens. Was in den beiden ersten Strophen steht, sind Veränderungen und Kombinationen des mythischen Materials von freier, wenn auch leiser Art. Etwas stärker ist die Veränderung des Narzißmythos: aus der realen Quelle wird hier eine Metapher für die Geliebte, in deren Anschauen sich der Liebende versenken will. Dann aber die letzte Strophe: die Nacht des anschauenden Versenkens soll ewig dauern. Man hat das für eine Nachahmung Petrarcas gehalten, der in der Tat mehrfach von der Liebesnacht dichtet, die nie aufhören möge. Doch auch eine andere Erklärung ist möglich. Jener Wunsch nämlich, daß die Nacht ewig dauern möge, kann ebenfalls aus einem Zeusmythos hergeleitet werden: Zeus liebt Alkmene, die Gattin des Amphitryon; um die Liebesnacht zu verlängern, befiehlt er, daß die Sonne länger als gewöhnlich ausbleibt. Daß Ronsard auf diesen Mythos anspielt, auch wenn es nur mit einem ganz fernen Nachklang geschieht, hat eine hohe Wahrscheinlichkeit für sich. Denn damit mündet das Sonett wieder bei seinem motivischen Ausgang, bei den Zeusmythen. Es hat einen inneren Rundlauf der Bilder vollzogen und damit jene Kohärenz gefestigt und genauer gemacht, die schon zu Anfang sichtbar wurde. Aus dem schon in den ersten beiden Strophen erkennbaren Stilgesetz der mythologischen Kohärenz beziehen wir also das Argument, um die letzte Strophe in der eben genannten Weise zu verstehen.

Gewiß, es bedarf einigen Aufwandes, um ein solches Verstehen zu ermöglichen, aber nur darum, weil unser Verstehen sich einstellen muß auf einen Kunstwillen älteren Dichtens, der nicht so sehr expressiv als imitativ und transformierend verfährt. Im übrigen spräche ein weiteres Argument dafür, daß unsere Deutung der letzten Strophe nicht fehlerhaft ist. Das ist zunächst die Tatsache, daß der innere Rundlauf der Bilder eine Eigentümlichkeit auch weiterer Texte von Ronsard ist, und dann die andere, damit verwandte Tatsache, daß wir es überhaupt mit einer Erscheinung zu tun haben, die in der Stilwelt des 16. Jahrhunderts um sich greift und in den sogenannten barocken Literaturen des 17. Jahrhunderts dann allenthalben zu finden sein wird. Eben weil dieser innere Rundlauf der Bilder, als Sonderfall der inneren motivischen Kohärenz, nicht eine vereinzelte Erscheinung nur dieses Sonetts ist, dürfen wir die Deutung der letzten Strophe – als geheime Rückkehr zum Anfang – für richtig halten.

Es bleibt nur noch übrig, die Erörterungen über den Gehalt unseres Sonetts überzuführen in den Begriff seiner Ganzheit. Angelegt ist das Gedicht als affektiver Bogen, der in wachsender Intensität nach oben strebt, um dann in einer leichten Entspannung zum Niedersinken anzusetzen. Seine Phasen sind die immer dringender werdenden Liebeswünsche. Träger der Wünsche sind jene mythologischen Motive. Der nach oben aufsteigende Bogen verwirklicht sich nicht in einer unmittelbaren Gefühlsaussage, sondern in einem humanistischen Bildungsgut, dessen gezügelte Verwandlung das Werk des Künstlers ist, des Künstlers Ronsard. Das Bildungsgut bleibt nicht tote Dekoration, sondern ist von innen her bewegt. Und umgekehrt: die innere Bewegung tritt vollkommen in die crescendoartige Aufeinanderfolge der mythischen Bilder

über. Bildungsgut und lyrische Substanz durchdringen einander so, daß die eine zur Funktion der anderen wird. In der Vereinigung des festen Sonett-schemas mit dem wechselnden Atem der Satzperioden, in der verhüllten Durchführung einer inneren Kohärenz spricht ein geschulter Sinn für die Schönheit unaufdringlicher Formenspiele, welche Empfindung und Verstand in gleicher Weise befriedigen. Das alles ist freilich nicht wahrzunehmen ohne den Umweg über die geschichtlichen Stoffe und Typen, an welche sich das Gedicht anschließt. Aber solche Ausweitung ist der vorbereitende Teil eines Verstehens, das seinen Gegenstand nur fassen kann, indem es ihn unterscheidet. Erst dank dem geschichtlichen Wissen sind wir imstande, denjenigen Punkt zu erreichen, wo das Gedicht sich über seine Bedingungen erhebt und zur künstlerischen Einzigartigkeit wird.

Vielleicht ist es der Deutung geglückt, das Gedicht nunmehr dem erhöhten Genuß freizugeben. Aber es mag auch ein weiteres Ergebnis solcher Deutung sein, daß sie einsehen lehrt, in welchem Maße Bildung eine Voraussetzung für Dichtkunst sein kann und wie sehr wir uns hüten müssen, durch die romantisch infizierte Formel „Erlebnis und Dichtung“ das Verstehen älterer Literatur zu gefährden. Ich möchte an die Stelle dieser Formel lieber eine andere setzen: „Dichtung und Können“. Sie hat jedenfalls größere Aussicht, an die ewige Gegenwart vergangener Dichtung heranzukommen.



Schwarzer Moorgraben, zähflüssiges träges, fast stehendes Wasser. Darin war der Himmel dunkel. Entstellt und entfärbt, wurden die überhängenden Birkenzweige zu Wasserpflanzen.

Die Malerin tauchte den Blick in das grundlose Gewässer. Sie beugte sich so dicht darüber, daß ihr Atem die Fläche mit feinen Ringen ritzte. Da unten wohnt es, dachte sie.

Nicht weitab gackerten Hühner. Jeder Hof eine aufgeschüttete Insel mit roten Backsteinmauern, schwarz-weißen Kühen, gelben Hunden, blauröckigen Frauen und flachshaarigen Kindern. Farben, so scharf ans Grün gesetzt, daß man mutlos werden konnte.

Aber das Schwarz und Erdbraun, diese sprenkelige Lasur über stumpfer Grundierung, das fortwährend stumme Strömen, schneckenlangsam, der abgründige Spiegel, in dem das Bunte ertrank – da geschah es, da wurde es geboren, das Moorkind, der Anfang, der vor aller Helligkeit war.

Das Gras war naß, sie spürte die Feuchtigkeit in den Knien. Während des kurzen Gewitters hatte sie in der Apotheke des Ortes Unterschlupf gefunden. Der Arzneigeruch, das halblaute Sprechen in der Rezeptur nebenan, der stille düstere Ladenraum, blitzendes Glas in den Regalen, vor den Fenstern die regengepeitschten Zweige einer Linde. Die ungeheuer dicke weißhaarige Apothekerin sagte: „Es hört schon wieder auf. Diesmal ist es nicht schlimm geworden. Wir haben viel schwere Gewitter im Frühsommer. Das Moor zieht sie an. Auf den meisten Höfen hat es schon mehrmals gebrannt, wir sind dran gewöhnt. Bloß nachts stört es ja ziemlich.“

Die Malerin glaubte nicht, daß sie sich daran gewöhnen würde. Ein letzter Blitz zuckte, als sie unter dem Glockenspiel der Tür die Apotheke verließ. Sie war wieder ziellos herumgeschlendert. Niemand wartete hier auf sie, kein vertrautes Möbelstück, nicht einmal ein Bett, das ihr gehörte und sie heimatlich aufnahm.

Die Landschaft unter dem ständig wechselnden Himmel zog sie an und sperrte sie aus, im Dunkeln fürchtete sie sich wie ein Kind. Sie war zum Malen hergekommen und hatte in zehn Tagen kaum ein paar Skizzen angefangen, aber sie konnte nicht fort, etwas hielt sie an dem einsamen Ort und quälte wie eine unverständene Aufgabe, mit der man nicht fertig wird.

Die Bauern erwiderten ihren Gruß mißtrauisch, ihre Wirtsleute ließen sich in kein Gespräch ein. Endlich, gestern hatte sie ein großäugiges Kind entdeckt, das einer hängenden Sonnenblume glich, das würde sie vielleicht malen. Sie hatte bis jetzt noch Angst davor, ihren Pinsel in die Hand zu nehmen. Es gab auf der Welt niemanden, der begriffen hätte, was sie mit ihrer Kunst wollte, und an vielen Tagen glaubte sie selbst nicht, daß ihr jemals ein Bild gelingen könnte. Es war schon schwer genug, so allein zu leben und eine Welt vor Augen zu haben, die bewältigt zu werden verlangte.

Im Kauern vor dem Graben schreckte sie jetzt zusammen. Etwas wie ein Ruf war zu ihr gedrungen, ein Notruf? Es war kein Tierlaut gewesen. Als sie aufstand und spähte, vernahm sie oberhalb vom andern Ufer ein ungewohntes Plätschern und Glucksen, gleich darauf begann die Wasseroberfläche vor ihr an der entfernten Bewegung teilzunehmen.

Sie lief den Graben entlang und sah drüben ein Bündel im Wasser treiben. Es schien sich nicht zu regen, doch tönte der abgeschnittene Schrei in ihr nach, sie begann zu rufen, ehe sie noch den auftauchenden Arm, das Haar, den wieder versinkenden Kopf mit Gewißheit hatte erkennen können.

Ihre schwache Stimme durchdrang die feindselige Stille nicht, die geballt in der Luft stand. Eine Strecke von dreißig, vierzig Schritten trennte sie von der Unfallstelle. Das Menschenbündel trieb so langsam abwärts, daß sie ihm nicht entgegenzulaufen, sondern es mit ihren verzweifelten Schreien an seinen Umkreis festzunageln schien. Sie hatte Angst, ins Wasser zu springen, aber sie würde es gleich tun müssen. Niemand weit und breit, als ob die Menschen hier jeden mit seiner Todesangst allein ließen. Eine Frau ertrank, vielleicht hörten sie auf den Höfen alles, aber sie wandten den Kopf nicht, gebannt von unentrinnbaren Mächten, die im nächsten Augenblick sie selber am Genick packen konnten.

In der Sekunde vor ihrem Entschluß, zu springen, stand drüben am Ufer, wie aus dem Boden gewachsen, ein Bursche, der ihr abwinkte und an ihrer Stelle ohne Zögern den Sprung wagte. Sie blieb festgewurzelt, ihr schon losgeschnellter Wille vereinte sich mit den Anstrengungen des Tauchers, der den wasserschweren treibenden Körper in kurzer Zeit mit sich gerissen und an Land gezogen hatte. Die Malerin konnte ihm nicht einmal dabei helfen, er hatte sich zum eigenen Ufer zurückgewendet und nahm auch, ohne auf ihre Zurufe zu achten, selbst, noch triefend und mit erschöpftem Atem, die ersten Wiederbelebungsversuche an der Ertrunkenen vor.

Indessen hatte sich beinahe lautlos, unter bloßem Anstoßen und Flüstern, eine kleine Menschengruppe um den Retter und die Gerettete versammelt. Die Malerin sah Kinder und Greise, es wurde ihr klar, daß die Bauern mit ihren Frauen weitab auf ihren Feldern die Äcker bestellten und darum die Einöde so dicht bei den Höfen beginnen konnte.

Sie hörte aus den geflüsterten, allmählich halblauten Gesprächen den Namen: Mölkens Tina. Eine zahnlose Alte bückte sich über die am Boden hingestreckte und rief ihr mit brabbelnder Greisenstimme ins Ohr: „Kumm wedder, Tina, de Korl töwt!“ Die Umstehenden kicherten.

Der Bursche, der in gleichmäßiger Bewegung die Arme der Verunglückten auf und nieder senkte, stieß die Alte beiseite. Aber schon ertönte aus der Schar der Zuschauer ein Schrei, in den viele Stimmen einfielen:

„Sie lebt! Sie bewegt sich!“

Die abgetrennt am anderen Ufer Ausharrende fühlte, wie sich in ihrer Brust etwas ablöste, das Gewicht einer Schuld, in die sie verstrickt gewesen war ohne ihr Zutun, vielleicht nur durch die Gleichheit von Gedanken, die niemals hätten gedacht werden dürfen. Die Unbekannte drüben war freigesprochen. Die Malerin konnte gehen.



Sie ging anfangs vorsichtig, wie sie gekommen war, und vermied die Wasserlachen auf dem Knüppeldamm. Aber allmählich geriet sie mehr und mehr ins Laufen und patschte schließlich mitten durch Pfützen und Löcher, unbekümmert darum, daß sie ihr Kleid bespritzte.

Mit nassen Schuhen traf sie außer Atem in ihrem engen Zimmer ein. Es umstand sie alles wie jeden Tag, sie stieß sich an Schrank und Bett, warf ihre Kleider über den Stuhl und schlüpfte in die Pantoffeln. Ihre Müdigkeit war noch stärker als ihr Hunger. Sie aß nur einen Kanten Brot und verkroch sich in ihre Kissen.

Weder Träume noch Gedanken hinderten sie am Schlaf, nur eine tiefe Erstarrung hatte sich ihrer bemächtigt, aus der sie auch am Morgen nicht herausfand. Dieser Zustand eines verschreckten Tieres hätte lange anhalten können, wäre sie nicht gegen Mittag beim Herabgehen auf der steilen Treppe gestolpert und zu Fall gekommen. Sie kollerte mit Gepolter die Stufen abwärts und blieb einen Augenblick, bis der Hauswirt auftauchte, mit geschlossenen Augen liegen. Mit Hilfe des alten Mannes raffte sie sich auf. Es stellte sich gleich heraus, daß nichts gebrochen war, nur schmerzten die Prellungen heftig.

Sie wurde wieder in ihr Zimmer gebracht und bekam das Mittagessen ans Bett. Aber während der ersten ganz unerwarteten körperlichen Schmerzen waren ihr die Tränen aus den Augen gesprungen, und jetzt konnte sie nicht aufhören zu weinen. Von unablässigem sanftem Schluchzen begleitet, verbrachte sie ihren Tag unter dem Bewußtsein, wieder am Dasein teilzunehmen. Wie einem Kind die begangene Untat mit ihrer unerträglichen Drohung durch die verdienten Schläge vom Herzen genommen wird, so brachte der Unfall, der weh tat und ihr die Bewegungsfreiheit raubte, der Malerin ein Stück innere Freiheit zurück. Sie stemmte sich dem Tod in ihrer eignen Brust entgegen.

Das war nicht leicht, denn es regnete zwei Tage und Nächte, und sie konnte nichts tun als warten. Während sie sich mit ihren schmerzenden Gliedern im Bett herumwälzte und vor sich hin brütete, arbeitete es in ihr. Sie wußte das nicht wirklich, aber sie richtete sich an dem, was da innen geschah, auf und blieb bewahrt vor Verzweiflung.

Abends saß sie in der Wirtsstube und hörte zu, was die Gäste untereinander sprachen. Wenn von Viehpreisen und Grundstücksstreitigkeiten die Rede ging, wartete sie darauf, daß ein Ereignis besprochen würde, das sie anging.

Endlich am dritten Abend erhielt sie Gewißheit. Es handelte sich um Tina Mölken. „Dat soll nu woll sein, wie et is“, erklärte der alte Torfbauer mit den Triefaugen und der brüchigen Stimme, der immer Mittelpunkt der Bierrunde war, „heiraten tut Korl sie nich mehr.“

„Warum nich?“ fragte jemand dagegen. „’n ans-tändiges Mädcl.“  
„Gewesen.“

Das Wort stand da wie ein Baumstumpf, es war nicht auszureißen und nicht zu umgehen. Die Malerin hatte den Oberkörper über ihren Tisch gelehnt und war zusammengefahren.

„Mensch, Heini, s-tell dir man nich an. In was für ’ner Zeit lebst du denn? Soll das Kind paar Wochen früher da sein, was schad’t denn das?“

„Et is nich wegen dat Kind. Et is wegen dat Wasser. Sie hat sich in’t Wasser

geschmissen un wollte ihr mit das Kind umbringen. Nu macht einer Wiederbelebungsversuche, Arme rauf, Arme runter, un mit eins is sie wieder da. Will mit eins wieder leben un geheirat' werden. Nee. Kann ich Korl nich verdenken. Ich tät so ein' nich mehr nehmen, was Moorwasser in't Haar kreenen hat.“ Der andre versuchte ein Lachen: „Du meinst, das bleibt an der hängen? Das wäscht kein Regen mehr ab?“

„Dat Wasser holt sich dat wieder. Dat mein ich. Was dat Moor eins mol habt hat un man will ihm dat wieder wegnehmen, nee. So geit dat nich. Dat weiß Tina selber. Was dat Moor eins mol hat, dat behält es. Die gehört dahin, wo sie hingewollt hat und nich unter Menschens.“

Die Fremde sprang auf und ging mit heftigen Schritten an den Sprechenden vorüber hinaus. Man starrte ihr ein paar Minuten nach und unterhielt sich kurz über die Malweiber, die seit neuestem ins Dorf kamen. Dann war sie vergessen.

Draußen in der Regennacht atmete es sich mühsam. Der Druck, der auf der Städterin lag, war sichtbar und greifbar geworden. Wie ein Tier hockte das Moor im Finstern und zog seine Speise an sich. Aber zu ihrer Verwunderung schreckte das Gehörte sie im Grunde gar nicht ab, es verdoppelte nur ihr Verlangen nach einer letzten endlichen Erfahrung, die sie herannahen fühlte.

Aus dem Nebel tauchten die Farben. Alles atmete wieder, erwachte gekräftigt aus dem Wolkenbad, und der Mittag wurde zum Morgen. Die Malerin hatte beschlossen, ihr Kind im Moor aufzusuchen, und schritt aus, wie sie lange nicht gegangen war. Jede Bewegung machte sie vertrauter mit sich selbst, mit ihren im Dunkeln gewachsenen Fähigkeiten.

Vor sich sah sie eine Frau mit schwerem Gang, sie trug am Tragbalken zwei Milcheimer und hatte den Kopf, das gefiel der Nachfolgenden, sehr gerade aufgerichtet. Die Last drückte auf die starken Schultern. Aber es war noch etwas an der Voraufschreitenden, was die Malerin mit geschärften Sinnen wahrnahm, eine unerklärlich andere Last, die mit Stolz getragen wurde, obwohl sie genügt hätte, diesen Kopf zu beugen.

Im Überholen erkannte sie, daß die Frau schwanger war. Ein erster Impuls trieb sie, der andern die Last abzunehmen. Sie sah den schwer gewölbten Leib und das geschwollene Gesicht, das von der Anstrengung schweißglänzend war. Sie wandte sich zurück und fragte ungeschickt, während sie errötete:

„Ist das nicht zu schwer für Sie?“

Das Erstaunen in den hellblauen Augen wich einer flüchtigen Belustigung. Sogar der zusammengepreßte Mund öffnete sich zum Lachen. Jetzt stand die Frau in ihrer strahlenden Kraft da wie ein trächtiges Tier, das seine Schönheit durch die natürliche Belastung nicht einbüßt. Es war kein Wort weiter vonnöten. Die Malerin lachte zurück und setzte ihren Weg fort.

Später saß ihr das kleine Modell auf einem Karren gegenüber. Es hatte seine großen dunklen Augen aufgetan, als wenn es sie verschlösse. Die schon schweren und roten Hände lagen im Schoß wie bei einer alten Frau. Die Malerin sah in eine abgeschlossene Welt, die nichts einließ, als was von vielen Geschlechtern her darin vorgelebt war. Das Fremde, Neuartige weckte keinen Eindruck. Das zu



malen bedeutete mehr als Braun und Gelb zu mischen, Licht und Schatten über dem Scheitel einer Sonnenblume zu verteilen.

Das kaum erfaßte Bild geriet immer von neuem ins Wanken, sobald sich das Kind zu regen anfang oder der Wind sein Haar durcheinanderstrahlte. Wolkenhimmel und Wiesengeruch drängten sich auf, es war ein ständiger Kampf um das, was unberührt bleiben mußte, sollte das gelingen, was nun schon so lebendig wurde, daß es die Arbeitende von innen heraus plagte und jede Form zu sprengen drohte.

Mit einem schnellen Entschluß verlegte sie die Sitzung ins Haus. Die Mutter mußte gerufen werden, in der Küche am Feuer thronte dann das Kind unbeweglich in seinem hochlehnigen Stuhl. Im Halbdunkel glänzten seine Augen, es wurde noch abweisender, aber jetzt hatte es den ihm zugehörigen Platz.

Zum Malen war es zu dunkel in der engen Küche. Es war genug, daß man sah, aufnahm und den Vorgeschmack von allem nach Hause trug. Sie prägte sich den seiner selbst nicht bewußten Leib ein, der die Bereitschaft für ein vorausbestimmtes dunkles Geschick umfügte. Ein paar Kohleskizzen waren der einzige sichtbare Gewinn von vier langen Stunden, trotzdem war die Malerin nicht unzufrieden. Sie stand auf und legte ihre Hand auf die schmale Schulter. Das versunkene Kind schrak empor und sah sie erwartungsvoll an.

„Nun brauche ich wohl nicht noch einmal zu kommen“, sagte sie.

„Aber – wird es kein Bild? Machen Sie es nicht fertig?“

„Ich glaube doch. Ich male es für mich allein, weißt du. Meinst du nicht, daß ich dich jetzt lange genug angesehen habe? Ich kann dich auswendig.“

Der ungläubige und enttäuschte Ausdruck wollte nicht weichen.

„Ich verspreche dir“, sagte die Malerin, „daß ich's dir zeige, wenn es fertig ist. Und du bekommst noch Geld extra, wenn es gut geworden ist.“

Jetzt war das Kind zufrieden. Auch die Mutter, die vom Hof herbeikam, schüttelte der Fremden die Hand und sagte: „Denn wünsch' ich Sie gutes Gelingen, Fräulein.“ Hinter der Fortgehenden schüttelte sie den Kopf.

Draußen war es schon fast finster geworden. Der heraufziehende Schein des noch nicht sichtbaren Mondes umgab die Natur mit einem Dunstkreis, in dem alles noch fremder wurde als sonst. Jeder Strauch kauerte wie ein Gnom am Wege. Grünlich und silberweiß vermischten sich die Wiesen mit dem flachen Horizont, das Meer schien so nah, daß man sein Rauschen zu hören vermeinte.

Die Malerin hätte die ganze Nacht so fortwandern wollen, nie anzukommen, sich selber entgegenzugehen, war ihr Verlangen. Vielleicht empfände man dann seine Einsamkeit als Glück.

Die Birken zu beiden Seiten des Fahrwegs hörten plötzlich auf. Der Knüppeldamm wurde schmaler. Sie konnte sich nicht erinnern, daß ihr das bei Tage aufgefallen wäre, doch sie war zu sehr versponnen in ihre eigne Gegenwart, als daß sie die warnende Leere rechts und links des ausgetretenen Pfades beachtet hätte. Ihre Knie stießen im Vorwärtsschreiten an ein schräg abfallendes Gatter. Man kam durch viele solche Gatter, wenn man über die Wiesen ging. Nicht weit weg tauchte ein Licht auf, wenn das ein Hof war, wollte sie noch einmal nach dem Weg fragen. Sie stieß mit dem Fuß das nachgebende Gatter beiseite.

Die nächsten Schritte tat sie noch in der Sicherheit des eingewöhnten Marschierens. Erst als sie die größere Nachgiebigkeit unter ihren Sohlen empfand, wurde etwas in ihr stutzig. Als sie anfang, sich über ihrem Irrtum klarzuwerden, war es schon zu spät. Ihr Blick war auf das Licht geheftet, das jetzt – war es nicht eben noch links vom Wege gewesen? – in gerader Richtung vorausflackerte. Sie tat einen kräftigen Schritt nach vorn und fühlte den Boden unter sich nachgeben. Mit dem Versuch, den Fuß herauszuziehen, sank auch der andere Schuh tiefer ein. Es war ein fast wohltuendes Empfinden weicher Umschlossenheit, das im nächsten Augenblick zum Alarmsignal wurde:

Das Moor!

Sie nahm sich jetzt nicht die Zeit, über die geheimnisvolle Anziehungskraft nachzudenken, der sie folgerichtig erlegen war. Sie sah ihre Lage ganz nüchtern, nahezu ohne Erregung: sie war vom Weg ab ins Moor geraten.

Noch konnte der feste Damm nicht entfernt genug sein, als daß es ihrer äußersten Anstrengung nicht hätte gelingen sollen, ihn zu erreichen. Das Gatter fiel ihr ein, an das man sich klammern konnte. Sie wandte sich um und sah in ein plötzlich niedergebrochenes pechschwarzes Dunkel. Eine Wolkenwand, die den blassen Mondschimmer verdeckte, hatte den Himmel mit Nacht überzogen. Das niedrige Gatter war nicht mehr zu erkennen.

War auch das tröstliche Licht verschluckt worden? Die einzige Halbwendung schon nahm der Verirrten das Gefühl für Richtung. Sie zog mit aller Kraft ihren linken Fuß an sich, er löste sich aus dem Schuh und war frei, unentschlossen hielt sie ihn in der Schweben.

Die Angst, ihn auf das schrecklich nachgebende Etwas zu setzen, das weder Erde noch Wasser war, trieb die tiefere Angst empor, die in ihr saß seit so vielen Nächten. Jetzt war sie ihm ausgeliefert, dem stumpfäugigen Ungeheuer. Jetzt ging es endlich ans eigene Leben.

Sie stellte auch das mit äußerer Ruhe fest. Vorsichtig tastete sie mit den Zehen ihres freigewordenen Fußes ringsum. Sie fand einen festeren Punkt in einem Grasbüschel, das stachlig und hart einen Brocken fester Erde um sich zusammengezogen hatte. Zitternd setzte sie den Fuß darauf, verlagerte langsam, langsam das Gewicht ihres Körpers auf ihn und atmete kurz auf. Es schien zu gelingen. Jetzt konnte sie versuchen, auch den anderen Fuß aus dem Moor zu ziehen. Das war schwerer, als sie gedacht hatte. Die Furcht, auch die winzige Erdinsel unter dem linken Fuß könnte sich als trügerisch erweisen, hinderte sie daran, sich mit voller Kraft auf das Klümpchen Sicherheit zu stützen. Es wollte ihr nicht gelingen, den zweiten Fuß loszubekommen, bis er endlich ebenfalls aus dem Schuh schlüpfte und neben den anderen trat. Knöchel an Knöchel standen sie nebeneinander wie zwei selbständige Lebewesen, die den Befehlen ihres Kopfes nicht mehr unbedingt untertan waren. Sie konnten sich unvermutet von ihr lösen und ihren eigenen Weg gehen. Es war nicht sicher, ob sie es nicht waren, die den Untergang suchten.

Ich jedenfalls bin es nicht – ich will leben!

Sie stand angewurzelt wie ein Baum, zu schwer für die dünne Schicht Gewordenes über dem gefräßig saugenden Werden. Ihre Füße wurden kalt, sie meinte das



frohlockende Glucksen unter sich zu hören. Es war ausgemacht, daß sie in nicht langer Zeit ihren Standpunkt verändern und sich in neue Gefahr begeben mußte. Sie wußte nicht, was schrecklicher war: untätig in der vorläufig rettenden Stellung verharren müssen oder gezwungen sein, den Schritt zu entscheiden, der Tod oder Leben bedeuten konnte.

Über ihr war Nacht, sie hörte von weit her den Schrei der Käuzchen. Einmal flatterte ein großer schwarzer Vogel auf lautlosen Schwingen dicht an ihrem Kopf vorbei. Wäre meine Seele leichter, könnte ich mich in sein Gefieder krallen und der festen Erde zugetragen werden. Wäre meine Seele ein Vogel, könnte ich fliegen und wüßte nichts von Angst.

Aber mit dem Nachlassen ihrer Willenskraft gewannen die Sinne an Schärfe. Sie entdeckte in sich den Instinkt, den die Tiere haben und der ihnen die Ruhe in der fortwährenden Anspannung gibt. Ihre Augen fingen an, die Nacht zu durchdringen. Ihr Ohr vernahm den Laut eines Wagens, der über den Knüppeldamm rollte. Plötzlich entsann sie sich ihrer Stimme und stieß einen Schrei aus, der klang wie der Schrei eines Nachtvogels. Sie hatte vergessen, daß Menschen auch in der Todesnot Worte bilden, sie schrie wortlos in die Finsternis und begriff nicht, daß ihr keine Antwort gegeben wurde.

Auf einmal erfaßte sie etwas, das stärker war als sie selbst, ein Entschluß ohne Gedanken, sie stürzte sich ins Ungewisse und fing an zu laufen, sank ein, raffte sich auf und stürzte weiter. Sie folgte keinem Plan und keiner Richtung. Sie lief in ausbrechender Todesangst um ihr Leben und hielt keuchend, am ganzen Körper zitternd, inne, als ihre Hände etwas gefunden hatten, das sie umklammerten, die erste feste Gestalt im Gestaltlosen, das Zeichen der wiedergefundenen Erde.

Es war ein verkrüppelter Baum, sie lehnte sich an sein knorriges Geäst und wartete, bis ihr Atem sich beruhigte. In der Geborgenheit dieses Geschöpfes, das sie mit seinen Wurzeln trug, fühlte sie erst ganz die Verlassenheit, der sie entronnen war, und erkannte, wie wenig sie bisher davon geahnt hatte. Sie bat nachträglich um Vergebung für ihr Versagen.

Die zuverlässige Rinde an ihrem Gesicht schenkte ihr Frieden. Sie zitterte nicht mehr und konnte ihren ersten Zufluchtsort verlassen. Bald merkte sie, daß sie das Gatter umgangen hatte und sich wieder auf dem breiter werdenden Knüppeldamm befand, bald war sie umgeben vom Saum der Birken.

Jetzt erst drang die Kälte schmerzhaft durch ihre Sohlen. Sie mußte von neuem zu laufen beginnen und verzagte, weil ihre Kräfte für den weiten Weg zu schwach waren.

Da klang erneut das Rollen von Wagenrädern an ihr Ohr. Diesmal rief sie mit vernehmlicher Menschenstimme: „Hallo!“

Vor dem haltenden Bauernwagen, angesichts der auf sie gerichteten Laterne, fing sie zu weinen an und mußte sich wie ein Kind auf die Ladung von Torf und Stroh heben lassen.

Als der Bauer ihre unbeschuhten Füße unter dem städtischen Kleid erkannte, ging ihm ihr Erlebnis in seiner vollen Bedeutung auf, und er begriff ihre Tränen. Väterlich legte er ihr eine Decke um und griff nach der Schnapsflasche:

„Na, nu's överstanden“, meinte er tröstend.

Sie trank aus der Flasche den scharfen Korn und zog ihre Füße unter sich. Im Fahren sank sie ganz in sich zusammen und dämmerte ein.

Von dieser Nacht holte sie sich eine Krankheit, mit der sie einen Abschnitt ihres Lebens hinter sich brachte. Von da an war sie nicht mehr gefährdet. Sie mietete einen gut belichteten Bodenraum und blieb im Dorf und malte ihr Bild. Es hieß ‚Das Moorkind‘ und zeigte nicht viel mehr als Gesicht, Schultern und Hände des kleinen Mädchens, das im Stuhl saß. Es war kein schönes, reizendes Kinderbild, und die Menschen wußten wenig damit anzufangen. Aber die Malerin war glücklich, daß sie ihr erstes unvollkommenes Kind unter Schmerzen und Todesangst hatte zur Welt bringen dürfen.

Sie malte später noch andere Kinder und die Leute aus dem Armenhaus und stellte sich selbst vor den Spiegel, und alle diese Bilder gefielen den Leuten nicht, aber es konnte sie nicht mehr beirren. Sie malte für eine kommende Generation, die mit anderen, durch den Krieg sehend gewordenen Augen vor ihren Bildern stehen würde und nicht mehr nach Schönheit, sondern nach Wahrheit suchte.

## CYRUS ATABAY

### DEM, DER DIR ZUGEDACHT

Diese Tage wärmen schon  
die Küsse vor,  
durchglühen die Lippen,  
die mit den Trauben reifen,  
in der Schale dargebracht,  
ach, zugedacht nicht dir  
der milde Schimmer  
der Lippen und der Trauben.

Ein anderer Trunk,  
ach, nicht aus süßem Born,  
ist dir bereitet  
und reicht sich nicht im Kelch  
der Liebe und der Sonnengunst,  
ein Schimmer, sternverwandt,  
neigt sich im Schierlingsbecher,  
dem, der dir zugedacht.



*Die Frage der „Entmythologisierung“ des Neuen Testaments ist seit 16 Jahren das meistdiskutierte Problem der protestantischen Theologie. Es scheint uns an der Zeit, diese Diskussion stärker als bisher über die Fachgrenzen ins allgemeine Geistesleben auszuweiten. Mit dem folgenden Aufsatz des Mainzer Neutestamentlers möchten wir unsern Lesern in solcher Richtung eine Anregung geben. Der Aufsatz enthält ein sicherlich zu Widersprüchen herausforderndes Maximum an Kritik. Es scheint uns aber auch, daß er einen beachtenswerten Weg zu einem durch die Feuer der Kritik gegangenen persönlichen Verhältnis zum Neuen Testament aufweist. Wir werden in einem der kommenden Hefte Antworten auf diese Ausführungen veröffentlichen. (D. Red.)*

Auch der gutwillige, nicht-theologische Leser des Neuen Testaments sieht sich, will er das Lesen nicht bloß als eine vielleicht traditionsbedingte fromme Tat ableisten, sondern das Gelesene für sich wirklich fruchtbar werden lassen, vor beträchtlichen Schwierigkeiten des Verstehens gegenüber den Inhalten dieses Buches. Die Vielschichtigkeit dieser Schwierigkeiten soll hier an einigen typischen konkreten Beispielen zur Sprache kommen, bevor über einen Weg nachgedacht werden kann, der durch solche Schwierigkeiten hindurchzuführen vermag.

## I

Die Schwierigkeiten beginnen schon beim Sprachlichen. Die bei weitem am meisten verbreitete Übersetzung des Neuen Testaments ist im deutschen Protestantismus die Martin Luthers, also die offizielle Bibel der evangelischen Kirche deutscher Zunge. Sie ist in einem kräftigen und urtümlichen Deutsch geschrieben, dem gegenüber die Revisionen der letzten Jahrzehnte blaß und schwach wirken. Aber wer vermag dies Luther-Deutsch gerade im zweiten, im Brief-Teil des Neuen Testaments, wirklich zu verstehen? Es ist eben – bei aller Ehrfurcht vor der großen damaligen Leistung Luthers muß das gesagt werden – im entferntesten nicht mehr unsere Art des Sprechens. Nun kann man freilich ausweichen durch Benutzung einer der modernen Übersetzungen, die es in beträchtlicher Zahl und in unterschiedlicher Qualität gibt. Man sollte diesen Ausweg wirklich auch immer wieder gebrauchen. Aber gerade dann wird der aufmerksame Leser bereits merken: *jede Übersetzung ist bereits eine Deutung*. Die verschiedene Sprache (zwischen dem Original und der Über-

setzung) hat ein störendes Gefühl der Indirektheit bei dem Leser zur Folge; denn das Neue Testament ist in seiner Urform ja im späten, nichtklassischen Griechisch des römischen Imperiums geschrieben. Ja, in den drei ersten Evangelien ist auch die griechische Form nur Übersetzung; denn Jesus hat aramäisch, die Alltagssprache der damaligen Juden, einen syrischen Dialekt, gesprochen, und die älteren, uns nicht schriftlich vorliegenden, sondern nur noch vermutbaren Sammlungen von Jesus-Worten und Jesus-Geschichten haben im Stadium ihrer mündlichen und schriftlichen Tradierung zunächst solch aramäisches Sprachgewand getragen, ehe sie ins Griechische übersetzt und zu unsern Evangelien verarbeitet wurden. Es ist sprachlich eine andere Welt, aus der das Neue Testament zu uns herüberspricht. Um hier original hören zu können, muß man die genannten alten Sprachen nicht nur zur Not verstehen können, man muß sie in allen Nuancen beherrschen. Für den Nichtfachmann ist die Erbringung dieser Voraussetzung schlechthin ausgeschlossen. Er greift mit Recht zur Übersetzung, möglichst zu einer guten modernen. Aber er wird sich dabei nicht verhehlen dürfen: er vertraut sich, was sein Verstehen vieler Einzelheiten anlangt, bereits dem Medium der von ihm gewählten Übersetzung an. Sein Verstehen muß der wirklichen Direktheit entbehren.

Diese Schranke könnte man formal nennen. Sie ist es aber weniger, als es zunächst scheint. Sehr bald nämlich merkt der aufmerksame Leser: nicht nur die Verschiedenheit der Sprache steht zwischen ihm und dem Text. Die andere Sprache ist nur das Signalement für eine andere Welt. Und zwar ist es nicht eine moderne andere Welt, die bei aller Unterschiedenheit von unserer heimischen Welt doch eben wie unsere auf einer gleichen Ebene läge; es ist vielmehr die Andersartigkeit der antiken Welt. Statt die antike Welt in ihrer Fremdheit für uns theoretisch zu erörtern, versuche ich jetzt, an einigen zentralen neutestamentlichen Beispielen diese Andersartigkeit und die mit ihr für uns aufgerichtete Schwierigkeit des Verstehens zu beleuchten.

Die meisten Leser dieser Zeilen werden die Weihnachtsgeschichte in etwa kennen; sie werden dabei sofort an die Geburt im Bethlehem-Stall und an die Hirten auf dem Felde (Luk. 2) denken. Man macht sich gewöhnlich nur nicht klar: neben dieser Art der Darstellung der Geburt Jesu gab es ganz andere, die auch in unserm Neuen Testament eine kürzere oder breitere Erwähnung gefunden haben. In Luk. 2 begeben sich Jesu Eltern von Nazareth nach Bethlehem im Zusammenhang mit der Volkszählung unter Quirinius, die in Wirklichkeit erst im Jahre 6 nach Beginn unserer Zeitrechnung stattfand; nach der Geburt kehrten sie dann nach Nazareth zurück. In Matth. 1/2 *wohnen* die Eltern in Bethlehem; erst über die mit der Magier-Anbetung in Zusammenhang stehende Ägypten-Flucht wird Nazareth der neue Wohnort der Eltern. Hier wird die Geburt Jesu zu Lebzeiten Herodes d. Gr., also vor dem vorchristlichen Jahre 4, angenommen. Die Vorgeschichten von Lukas und Matthäus, so verschieden sie lokalisieren und datieren, stimmen aber wenigstens darin überein, daß Jesus als aus der Jungfrau geboren gilt (jedenfalls in Luk. 1, wenn auch nicht in Luk. 2). Markus berichtet die Jungfrauen-



geburt nicht. Auch Paulus und das vierte Evangelium kennen diese Anschauung nicht. Ja, der für später berichtete Zweifel der Maria an Jesus (Mk. 3, 21; Lk. 2, 48) schließt nicht nur die Jungfrauengeburt, sondern Vorgänge auch nur nach der Art der Hirtenanbetung aus. Was ergibt sich aus dem allem? Der antike Mensch nimmt es nicht so genau mit der historischen Exaktheit, wie wir sie seit gut 200 Jahren in unserm Geistesleben gewohnt sind. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Erfindung verschwimmen. Hier in unserm Falle: zur Herausstellung der Bedeutsamkeit Jesu wird das Schema benutzt, das auch sonst in der Antike die Bedeutsamkeit eines Mannes anzeigt: die wunderbaren Umstände der Geburt, die Gotteszeugung, u. U. aus der Jungfrau. Die neutestamentlichen Autoren benutzen das Aussagemittel der Legende. Oft kann man, wo dies Aussagemittel benutzt wird, noch feststellen, an welche historische Wirklichkeit solche Legende anknüpft und in welcher Richtung ihr Gefälle verläuft: so wird Nazareth Jesu wirklicher Geburtsort gewesen sein; so gab es ein Stadium christlicher Tradition, dem Maria noch nicht als Jungfrau bei der Geburt Jesu galt. Das Wachsen legendärer Stoffe ist dem dafür geschulten Blick einsichtig.

Dies eben kurz vorgeführte Beispiel der Weihnachtsgeschichte für den legendären Charakter neutestamentlicher Berichterstattung bildet im Neuen Testament nun nicht etwa eine Ausnahme, sondern ist typisch für die durchgehende Art des Erzählens. Der Leser der Evangelien braucht nur einen Druck zur Hand zu nehmen, der die drei ersten Evangelien-Texte nebeneinander auf einer Seite abdruckt, eine sog. Synopse, die es auch in deutscher Übersetzung gibt, dann kann er das Legendäre der jeweiligen Berichterstattung aus der Vergleichung der Texte bei einiger Übung erheben. Das gilt für kleine und unbedeutende Züge innerhalb des Berichteten; es gilt aber auch für die großen und zentralen Aussagen des Neuen Testaments, wie die Auferstehung Jesu es ist. Paulus kennt die Tradition von verschiedenen Erscheinungen des Auferstandenen, aber noch nicht das leere Grab (1. Kor. 15, 5–7). Die Evangelien-schlüsse malen dann das leere Grab aus, zunächst noch ohne (Mk. 16, 1–8; Lk. 24, 1–11), Matthäus (28, 1–10) und Johannes (20, 1–18), dann mit Erscheinungen Jesu am Grabe; ja, Matthäus läßt an diesen Ereignissen auch Nichtglaubende, eine uninteressierte Grabeswache, teilnehmen und will so den jüdischen Vorwurf, die Jünger hätten Jesu Leichnam gestohlen, als jüdische Lüge darstellen. Auch hier liegt das Wachsen der Legendenbildung auf der Hand; auch hier stehen antike Schemata, die die Bedeutsamkeit eines Mannes durch die Behauptung seines Nicht-im-Tode-Bleibens unterstreichen, hinter der neutestamentlichen Aussageweise. Wie haben wir solche legendären Berichte zu verstehen, was fangen wir mit ihnen an?

Noch an einigen weiteren Gebieten innerhalb der Aussagen über Jesus machen wir uns die uns fremde Andersartigkeit der antiken Welt klar. Die Evangelien berichten von einer Reihe von Wundern, die Jesus tut. Er heilt atrophiierte Glieder und Lähmungen, er vertreibt Fieber und Aussatz, ja, er erweckt vom Tode. Auch diese Berichte verraten die für die Legende typische Steigerung des Wunderhaften und Massiven: wird z. B. die Jairustochter (Mk. 5, 21 ff.

Par.) noch auf dem Krankenlager wieder erweckt, so befindet der Nain-Jüngling (Lk. 7, 11 ff.) sich bereits auf dem Wege zum Grabe, und Lazarus liegt halbverwest bereits vier Tage im Grabe (Joh. 11, 39). Aber nicht dieser im vorigen Abschnitt behandelten Art des Legendären soll hier unsere Aufmerksamkeit gelten, sondern der grundsätzlichen Art der Betrachtung von Krankheit und Heilung. Jene Legenden knüpfen ja an Erweisungen an, die Jesus von Nazareth de facto geübt haben wird. Er hat, wie ich historisch urteilen würde, Heilungen vollbracht. Diese Heilungen galten als „Wunder“, als direkte Erweisungen übernatürlicher Kräfte. Denn auch die Krankheit galt als übernatürlich, dämonisch verursacht. Nicht nur der Besessene im engeren Sinne, auch der Fiebernde, der Atrophierende ist nach antiker Anschauung dämonisiert. Die Heilung ist demgemäß eine Krafttat, eine Gegenmaßnahme gegen den die Krankheit verursachenden Dämon. Diese der gesamten Antike (mit Ausnahme der Empiristen) gemeinsame Anschauung über Krankheit und Heilung wird von Jesus in seiner diesbezüglichen Praxis offensichtlich geteilt, sie steht hinter vielen Stellen des Neuen Testaments. Wie haben wir solche Berichte zu verstehen, was fangen wir mit ihnen an?

Diese Schranke der Andersartigkeit schiebt sich vor unser Verstehen nun nicht bloß auf einem Gebiete, das man als unzentral und zweitrangig bezeichnen dürfte. Schon für Jesu Heilungstaten würde solche Zweitrangigkeit nicht im Sinne der Berichterstatter sein. Aber diese Andersartigkeit findet sich ja auch ganz stark in der Predigt Jesu selber. Es herrscht heute bei allen Erklärern darin Übereinstimmung, daß Gottes Königsherrschaft einer der zentralen Begriffe in Jesu Predigten ist. Mit Gottes Königsherrschaft ist aber gemeint: diese böse Welt entspricht nicht voll dem Willen Gottes. Aber demnächst sendet Gott den Endrichter, den Menschensohn, der den Weltlauf abschließen, alle Menschen richten und auf der Erde das Endheil heraufführen wird. Der Zeitpunkt, an dem diese entscheidende Wende eintreten wird, gilt der Predigt Jesu als ganz nahe bevorstehend. Er ist an den Zeichen der Zeit abzulesen wie aus meteorologischen Befunden das Wetter (Lk. 12, 54–56), wie aus dem Stand der Vegetation die Frühlingsnähe (Mk. 13, 28 f. Par.). Auf dies nahe Weltende, auf dies Endgericht und Endheil hat der Wandel ausgerichtet zu sein. Um vor dem Richter zu bestehen, muß man alles auf eine Karte setzen. Wer diese Endnähe vergißt, handelt töricht wie ein Mensch, der angesichts eines bevorstehenden Wolkenbruchs sein Haus ohne hinreichendes Fundament errichtet (Mt. 7, 24–27 Par.). Es liegt auf der Hand: dieser Endglaube macht die Predigt Jesu besonders dringlich. Es liegt aber ebenso auf der Hand: die Erwartung des nahen Endes war eine Fehlerwartung. Diese Fehlerwartung traf nicht nur Jesus und das junge Christentum, sondern bereits das Judentum, aus dessen Endglauben diese Anschauung Jesu stammt. Besonders die Qumransekte erwartete wie Jesus das Ende ganz nahe. Es ist dies also eine allgemein-jüdische Fehlrechnung gewesen. Aber immerhin: Jesus und das ältere Christentum haben an dieser Fehlrechnung teil. Wie haben wir diese nicht eingetroffene Enderwartung zu verstehen, was fangen wir mit ihr an?

Noch ein Letztes zur Verdeutlichung des antiken Charakters der neutesta-

mentlichen Welt. Wir hatten oben schon beobachtet, wie die Bedeutsamkeit Jesu im Neuen Testament ausgesagt wird mit dem legendären Schema von der wunderbaren Geburt, von dem Weiterleben trotz des Todes. Eine bestimmte Provinz der antiken Religiosität, die sog. Gnosis im weiteren Sinne, hat solch Schema nun weit ausgesponnen. Da wird der Weg des Heilbringers beschrieben mit seinen Etappen: der Heilbringer ist bei Gott, dann steigt er herab, hält sich kurze Zeit auf der Erde auf, um nach dem Erdenleben wieder aufzufahren. Sein Abstieg und sein Aufstieg, das sind die entscheidenden Heilsbegebnisse. Da wird die trennende Wand zwischen unten und oben erlösend durchbrochen, da werden die dem Heilbringer Artverwandten, die Seinen, im Aufstieg in die Himmelswelt mitgenommen. Dies allgemein-religiöse Schema wird nun im hellenistisch-orientalischen Raum angewendet, um die Bedeutsamkeit Jesu auszusagen. Jesus bekommt nun Titel dieser gnostischen Heilbringer, er gilt als präexistent, von *seinem* erlösenden Abstieg und Aufstieg (Phil. 2, 6ff.; Eph. 4, 8–10; Joh. 3, 13; 12, 32f.) ist nun die Rede. Der antike Erlösermythos gibt den Rahmen her für die Schilderung des Weges Jesu im Neuen Testament. Es liegt dabei auf der Hand, daß mit der Anwendung dieses Mythos auf den Weg Jesu das Gewicht der Person Jesu beträchtlich zunimmt: aus dem Verkünder wird der Verkündete. Zur Gerichts- und Heilspredigt Jesu in den drei ersten Evangelien tritt nun die immer mehr ausgearbeitete Lehre über Jesu Person, die Christologie, hinzu. Wie haben wir das Evangelium zu verstehen: gehört Jesus als Person in das Evangelium hinein oder nicht? Wie haben wir das Gefälle zu verstehen, demgemäß die Bedeutsamkeit der Person Jesu auf dem Wege von der Predigt des historischen Jesus über die palästinensische Urgemeinde bis in die hellenistisch-orientalischen Gemeinden ständig wächst?

Das Neue Testament ist also, lesen wir es mit den Augen, mit denen die Zeitgenossen damals es hörten und lasen, ein uns fremdes Buch. Es macht weitgehend legendäre Aussagen, es teilt den antiken Dämonenglauben, es rechnet wie eine Gruppe des damaligen Judentums weithin mit einem de facto nicht eingetroffenen nahen Weltende, es zeichnet den Weg Jesu mit den Farben des gnostischen Erlösermythos. Bultmann hat recht, wenn er in seinem die theologische Welt seit 15 Jahren erregenden „Entmythologisierungs“-Programm auf diese Andersartigkeit des Neuen Testaments so unerbittlich hinweist. Wie können wir dann aber das Neue Testament noch verstehen, was fangen wir dann mit ihm an?

## II

Eine der wichtigsten Voraussetzungen dafür, daß man mit dem Neuen Testament wirklich etwas für sich und sein Leben anfangen kann, scheint mir darin zu liegen, daß man all das bisher Ausgeführte, soweit man es verstanden hat und durchschaut, zunächst einmal einfach wahr sein und bleiben läßt. Daß man also die weitverbreitete Vorstellung aufgibt, man dürfe sich solchen kritischen Gedankengängen doch nicht öffnen, sondern sei vielmehr ver-



pflichtet, dem „Worte Gottes“ schlicht zu „glauben“, alle derartigen Bedenken auszuschlagen und so für sich von dem Neuen Testament noch zu retten, was irgend zu retten ist. Wer in dieser eben gekennzeichneten Weise sein Verhältnis zum Neuen Testament zu regeln versucht, der wird es in Wirklichkeit vollends verderben.

Natürlich kann man die oben aufgezählten Verlegenheiten und Schwierigkeiten abschwächen und verharmlosen. Etwa so: die durch den legendären Charakter der Berichte erklärbaren Unstimmigkeiten gleicht man untereinander aus, so gut es geht; der Dämonenglaube ist nicht bloß antik, sondern hochmodern, wie denn Rilke ja auch vom „Engel“ reden kann; Jesu Naherwartung des Endes war gar nicht als *so* nahe gemeint, und das spätere Neue Testament redet ja selber von der Verzögerung und von der Unberechenbarkeit; und wenn die Religionsgeschichte ihr Inventar hergibt für die verschiedenen Titulierungen Jesu und für die Beschreibung seines Weges von der Himmelswelt zu uns und dann wieder zur Himmelswelt – warum soll die mit solchen Mitteln zunehmend gesteigerte Bedeutsamkeit der Person Jesu nicht etwas von Anfang an in kleinem Maße Vorhandenes bloß ins Große entfaltet und verdeutlicht haben? Solche Kunst des Abschwächens, Ausgleichens und Verharmlosens ist zwar weit beliebt und viel geübt. Gleichwohl muß ich den, der ein redliches Verhältnis zu seinem Neuen Testament gewinnen will, davor sehr nachdrücklich warnen.

Wer diesen Weg der Verteidigung der oben angegriffenen Positionen, den Weg der „Apologetik“, geht, wird mit einem schlechten Gewissen gestraft (natürlich vorausgesetzt, daß er denkerisch die hier vorgetragenen Dinge durchschaut). Solch schlechtes Gewissen ist kein Wunder. Wer die genannten Verständnis-Schwierigkeiten nicht wahrhaben und darum bagatellisieren will, darf dann das Neue Testament nur noch als „Gottes Wort“ im schlichten Sinne nehmen. Er muß aber dabei geflissentlich davon absehen, daß die einzelnen Schriften unseres Neuen Testaments von Menschen geschrieben sind, und zwar in bestimmten Situationen, zu bestimmten Zeitpunkten, für bestimmte Leser- und Hörerkreise. Das Neue Testament besteht aber nun einmal aus Missions- und Predigtliteratur für die ersten christlichen Generationen.

Sein Verständnis kann darum nur unter Zuhilfenahme all der Mittel geschehen, die auch sonst für die Erklärung historischer Texte seit 200 Jahren im Abendlande in Anwendung sind. Aus eben der Anwendung der allgemein geübten historisch-kritischen Methode erwachsen die oben (unter I) angedeuteten Aporien und Verständnis-Schwierigkeiten. Grundsätzlich ihnen entnommen wäre nur, wollte man die geschichtliche Verankerung des Neuen Testaments an einer zeitlich bestimmten Stelle des Geschichtsverlaufs und seine damit gegebene geschichtliche Begrenzung bestreiten und statt dessen das Neue Testament in den Rang einer über die konkreten Zeitläufe erhabenen, übergeschichtlichen ewigen Offenbarungsurkunde erheben. Hat der mit dem Neuen Testament Umgehende das nötige intellektuelle Rüstzeug zur Hand, so bezahlt er solche Entnahme des Neuen Testaments aus seiner geschichtlich-

konkreten Bezogenheit und aus den Methoden historisch-kritischer Betrachtung mit dem schlechten Gewissen, das dem Zwischending zwischen Ängstlichkeit und intellektueller Inkonsistenz eigen ist. Daß solche apologetische Haltung dem wirklichen Verhältnis zum Neuen Testament nur schadet, liegt auf der Hand.

Das hat seine sehr tief liegenden Gründe. Das „Naiv-Spielen“ verletzt nämlich nicht bloß die gebotene intellektuelle Redlichkeit, es verstößt nicht bloß gegen die wahrhaftig nicht gering zu achtende rationale Würde des Menschen. Sondern auch das „Wort Gottes“, dem der Ablehner der kritischen Haltung, dem der „Verteidiger“ in bester Überzeugung einen Dienst zu erweisen vermeint, wird de facto verfehlt, ja ihm wird, so unglaublich das klingen mag, de facto geschadet. Das Wort Gottes wird verfehlt: denn dann meint man, das Wort Gottes falle zusammen mit jener Weltanschauung und Weltbetrachtung, die das Neue Testament ja, wie oben gezeigt, mit der Antike teilt und die darum ja gar nicht das eigentlich Christliche sein kann. Nach dieser Anschauung könnte man nur Christ werden, soweit man noch antiker Mensch wäre oder es wieder würde. Damit ist dann auch schon deutlich, inwieweit solch Naiv-Spielen dem Worte Gottes sogar schadet. Es verleitet zum verhängnisvollen Mißverständnis, ich vollzöge den Glauben dadurch, daß ich mich auf die weltanschauliche antike Ebene des Neuen Testaments stelle, wobei ich mich in meiner heutigen Situation weder strafen noch trösten zu lassen brauchte. Ein pauschales Konformgehen mit antik-neutestamentlicher Weltanschauung würde genügen. Das Wort Gottes, das doch *heute* mahnen und trösten will, wäre zum Lehrmeister für antike Metaphysik degradiert. Es wäre auch seiner Souveränität beraubt. Denn es lebte und gälte als „Wort Gottes“ dann nur dort, wo ein Mensch bereit wäre, ihm die „Vorgabe“ zu leisten und a priori zu „glauben“, daß es wahr und irrtumsfrei und historisch-kritischer Betrachtungsweise nicht unterworfen sei. Eben damit aber wäre dem Worte Gottes entscheidend geschadet. Es lebt nicht von solcher Vorgabe, denn es lebt nicht vom intellektuellen Werk des Menschen, der seine kritischen Fragen unterdrückt. Es lebt – wenn es lebt! – von sich und *seiner* Souveränität; und die besteht darin, daß es vom Menschen gerade keine Vorgabe erwartet, sondern ihn fordernd und ihn haltend anspricht, ohne daß der Angeredete zuvor durch eine weltanschauliche Gleichschaltung mit der Antike seinen guten Willen gezeigt und sich als ansprechbar bewiesen hätte. Diese Souveränität des Wortes Gottes hat es daher an sich, daß es nicht mit antiker Metaphysik verwechselt werden darf, deren Voraussetzungen der vom Worte Anzuredende erst zu akzeptieren hätte. Wer das Ja zu der im Neuen Testament enthaltenen Metaphysik mit der Anredbarkeit oder gar mit dem Glauben des Menschen verwechselt, bestreitet mit solcher gutgemeinten apologetischen Haltung dem Worte Gottes seine frei und voraussetzungslos über den Menschen verfügende Souveränität.

Die wahre Voraussetzung zu einem ehrlichen Verhältnis gegenüber dem Neuen Testament besteht also darin, daß man seine Bedenken und kritischen Fragen nicht zu unterdrücken oder zu vergessen braucht. Die oben (unter I) er-

örterten Verständnis-Schwierigkeiten, die dem sein kritisches Fragen nicht unterdrückenden Leser auftauchen, sind von mir hier ja nur als Modell gedacht, das die Situation des fragenden modernen Menschen an einigen allerdings wesentlichen Punkten verdeutlichen sollte. Nun kann ich mir sehr wohl denken, daß mancher Leser, durch meine letzten Ausführungen ermutigt, sich jetzt doch hervorwagt und bei sich spricht: „Wenn die zuletzt hier behauptete Voraussetzungslosigkeit beim Menschen für das Neue Testament gelten soll, – nun denn, nicht einmal mit der Existenz Gottes fange ich viel an! Ich bin halber oder vielleicht ganzer Atheist. Meinst du mit der behaupteten Voraussetzungslosigkeit beim Menschen denn ernsthaft, auch hier, in diesem Punkte brauchte ich keine „Vorgabe“ zu leisten, brauchte also nicht *zuvor* mich auf irgendeinen theistischen Standpunkt zu stellen, um das Neue Testament verstehen zu können?!“ Allerdings, würde ich mit großem Ernst antworten, auch hier gilt die oben behauptete Voraussetzungslosigkeit. Auch der theistische Standpunkt ist nicht eine vom Menschen für das Verstehen des Neuen Testaments vorher beizubringende Voraussetzung. Wie das gemeint ist, soll am Ende des Aufsatzes noch deutlicher werden.

Aber wie geht denn nun das Verstehen des Neuen Testamentes vor sich, wenn die Bedenken und kritischen Fragen nicht unterdrückt werden, wenn also der Fragende auf beizubringende standpunktmäßige Voraussetzungen für das Verstehen des Neuen Testaments verzichtet und somit die Souveränität der Texte respektiert? Es ist ja klar, wer verstehen will, muß kennenlernen. Es werden von dem Verstehenswollenden Texte des Neuen Testaments zusammenhängend gelesen werden müssen. Kritisch fragend, bedenkend und zweifelnd, aber eben wirklich gelesen werden müssen. Der aus konservativer kirchlicher Tradition Herkommende lasse die Sorge fahren, bei *solchem*, für kritisches Fragen offenen Lesen werde am Ende doch kaum noch etwas „übrigbleiben“; er lese vielmehr! Der kirchlichem Denken Fernstehende möge ruhig vergessen, daß er das fromme, heilige Buch der Kirche vor sich hat, er möge, was ihm scheint, eins der Evangelien oder einen wesentlichen Brief lesen, mit Verstehensbegier und meinetwegen mit Neugier lesen, wie man einen Gesang der Odyssee oder den Phaidon Platons liest; aber er lese! Bei beiden Arten von Lesern wird dann, wenn sie aufmerksam und gleichzeitig unvoreingenommen lesen, all das, was oben unter I erörtert wurde, und vermutlich noch viel mehr an Verstehens-Schwierigkeiten eintreten. Der Leser wird merken, wenn er blättert und vergleicht, die Berichte reimen sich oft nicht zusammen, sie sind legendär. Er wird merken, hier spricht eine dämonengläubige Welt, wie es unsere nicht ist. Er wird merken, in den Texten wird immer wieder ein Weltende und Endgericht und Endheil anvisiert, wie wir es nicht erwarten. Er liest über den Weg Jesu die Aussagen von einer Himmelswelt, wie sie für uns versunken ist. Kurz, der Leser wird die befremdliche Andersartigkeit der neutestamentlichen Welt, die Andersartigkeit des antiken frommen Weltbildes, nun beim Lesen in concreto kräftig empfinden.

Hier ist der kritische Punkt erreicht. Der Leser kann dann in lahmer Weise



versuchen, jene für uns versunkene Welt künstlich neu zu beleben und weltanschaulich zu verteidigen. Er kann auch den Text einfach zuklappen. Er kann – und die Vereinbarkeit beider Verhaltensweisen ist symptomatisch! – auch beides zugleich tun, und das wird öfter vorkommen; denn gerade wenn er das Alte „retten“ und „verteidigen“ will, wird er wirklich von Herzen wenig Lust haben, weiterzulesen. Er kann aber auch all die Schwierigkeiten sehen und sozusagen auf den Rücken nehmen, sie nicht abschütteln und gleichwohl weiterlesen. Ganz sicher ist das ein sehr mühseliges Geschäft. Jedenfalls zuerst. Wenn er sich dabei an Kritik und Ehrlichkeit nichts schenkt und erläßt, wird er eine merkwürdige Entdeckung machen. All die Einwände und kritischen Feststellungen behalten ihr Recht. Sie vertiefen sich sogar. Aber dem Leser kann dann – ich rede hier absichtlich sehr welthaft – am Text auf einmal dies oder jenes imponieren. Ich sage: „kann“. Es besteht nämlich auch die Möglichkeit, daß er, wenn ihm durch all die berechtigten kritischen Bedenken hindurch etwas vom Sinn aufgeht, dann erst recht „nein“ sagt. Es kann ihn aber auch packen und nicht loslassen. Dann hat er im Text auf einmal einen, wahrscheinlich zunächst sehr schmalen, Standort. Er wird aufatmen und froh sein, die Kritik vorher nicht über Bord geworfen zu haben. Denn nun merkt er, der Text redet und erweist sich als lebendig, durch alle kritischen Fragestellungen hindurch und über sie hinweg. Der Leser verliert seine Sorge und seinen Ärger gegenüber der Andersartigkeit jener Welt. Er merkt, jene Welt spricht mich an, auch wenn ich mir über ihre Andersartigkeit nichts vormache. Der Leser wird frei; nicht frei *von* dem Text, sondern frei *zu* der Kommunikation mit dem Text.

Ich habe bewußt zuletzt den Gewinn dieser Freiheit in psychologischer Weise dargelegt. Freilich weiß ich, daß nun über die *Inhalte* zu reden ist, die sich dem solchermaßen Lesenden durch und trotz aller Kritik vom Neuen Testament her eröffnen. Über diese Inhalte will ich auch noch etwas sagen; aber nicht zu schnell. Denn jeder ernsthafte Leser des Neuen Testaments muß im Grunde *sein* Verstehen des Textes finden, so wahr das, was wir Gott nennen, nicht en bloc in endgültigen Formeln, sondern zum einzelnen redet. Auch das Neue Testament selber gebraucht zur Auslegung des Jesusgeschehens ja nicht einhellige Formeln; fern aller Uniformität sagt vielmehr jeder Verfasser das ihn Bewegende zunächst auf *seine* Weise, bis dann am Rande des Kanons der Zug zur Einheitlichkeit der Auslegung stärker und nachdrücklicher wird. Man werfe also nicht ein, das Verstehen des Neuen Testaments je vom einzelnen her führe in den Subjektivismus. Es ist ja das Neue Testament, das gehört wird! Je treuer einer hört, desto subjektiver – um paradox zu formulieren – hört er, und gerade das Subjektive ist hier – recht verstanden – das Objektive. So wird keine Generation der vorhergehenden die Deutung und das Verstehen des Neuen Testaments unesehen abnehmen und zu der eigenen Deutung, zum eigenen Verstehen machen dürfen. Natürlich gilt es, auch auf die Mit-Hörer, also auf die anderen und früheren Verstehenden, zu hören; aber nur eben zu hören, um dann im *eigenen* Verstehen selbständig und mündig zu werden. Darum darf auch nicht die kirchliche Erklärung und das kirchliche

Verstehen des Neuen Testaments im Sinne einer normierenden Größe als Einwand gegenüber dem je eigenen Verstehen angeführt werden. Wo „Kirche“ ist, wird sich – wie gerade der junge und mittlere Luther mir zu zeigen scheint – in der Art des Verstehens und Hörens gegenüber dem Neuen Testament immer wieder und neu erst zu erweisen haben. Kirchliche Erklärung ist, soweit sie aus dem Stadium des aktuellen Bekenkens in das der bekennnismäßigen Formuliertheit tritt, ja auch wieder zu einem historischen, relativen Versuch geworden, das Neue Testament von einer bestimmten Situation aus, zu einem bestimmten Zeitpunkt zu hören und zu verstehen. Aus all diesen Gründen habe ich über die Inhalte solchen Verstehens zunächst nicht geredet, sondern die Unerläßlichkeit des je eigenen Verstehens hervorgehoben.

Aber sei's nun, kommen wir auf die Inhalte! Hier kann ich den Leser auf das Schrifttum von Bultmann, speziell auf seinen Aufsatz „Neues Testament und Mythologie“ mit der nachfolgenden breiten Debatte (bei H. W. Bartsch in den verschiedenen Bänden von „Kerygma und Mythos“) nur nachdrücklich hinweisen. Seinen eigenen Weg zu suchen, wird ihm freilich nicht erspart bleiben. Im Ernst halten und tragen wird jeden Hörer des Neuen Testaments doch nur sein je eigenes Hören und Verstehen.

Darum meine ich das, was ich jetzt kurz im Modell als *mein* Hören und Verstehen des Neuen Testamentes darstellen will, auch nicht als verpflichtendes Rezept. Was ich meinen Studenten sage, sie müßten selber hören und verstehen und formulieren lernen, soll ihr Verstehen im Ernst hieb- und stichfest sein, gilt auch hier. So nehme der Leser dieses Aufsatzes das Folgende als einen Versuch, als eine Frage an sich, ob er auch in der Art hören und verstehen kann, und als eine Aufforderung, dann vom Eigenen her eigenständig zu fragen und zu sagen.

Ich lese eins der drei ersten Evangelien. Dabei versuche ich, Jesus zu hören und zu verstehen mit dem, was er sagt und tut. Die vom Osterglauben her ihm zugelegten Titel klammere ich aus, denn ich möchte wissen, wie es zu diesen Titeln kam. Seine Naherwartung des Endes, sein antiker Dämonen- und Heilungsglaube gehen mich nichts an und sind für mich versunken. Aber was er fordert in Anlehnung und in Gegensatz zum alttestamentlichen Gesetz, vor allem sein Eintreten für den in verschiedener Weise hilfsbedürftigen Mitmenschen, das geht mich etwas an, abgesehen von aller Metaphysik; dem kann ich mich nicht entziehen, auch wenn ich den zeitbedingten, patriarchalischen Hintergrund dieser und jener Einzelforderung nicht verkenne. Was mir abgewonnen wird, ist ein freies Ja des Gewissens zum Trend dieses „Du sollst“. Aber wenn ich mich nun in den Texten umschaue, dann ist es ja keineswegs so, daß Jesus bloß der rigoristische Forderer wäre. Er wird beschimpft als „Freund von Zöllnern und Sündern“ (Mt. 11, 19 Par.), er fraternisiert mit den ethisch und religiös Deklassierten. Die Legenden zeichnen ihn mit solchen Leuten beim Mahle. Neben dem rigorosen „Du sollst“ steht also das schrankenlose „Du darfst“. Jesus vertritt ein „Du sollst“, das auf mich eindringt, auch wenn ich die Naherwartung des Judentums und das ganze damit verklammerte Weltbild nicht teile. Und solches „Du sollst“ zielt auf kein ethisches

Heldentum ab; es ruht auf einem Gehaltenwerden, das dem in Pflicht Genommenen immer wieder neu widerfahren will und ihn in die Gruppe der religiös Deklassierten einreihet, statt seine religiöse Hybris zu stärken. So begreife ich, was die ersten Christen an Jesus lieben und schätzen mußten, wie sie die jüdischen und hellenistischen Hoheitstitel auf ihn legen konnten.

Ich lese den Römerbrief. Hier trägt Jesus schon ausgeprägte Titel, hier wird vom Ertrag seines Todes und seiner Auferstehung in festen Formeln geredet. Aber wenn ich den Gedankengang der ersten acht Kapitel durchdenke, merke ich sehr schnell: an Jesus glauben, heißt hier, in einer bestimmten Weise über meine guten Taten denken. Ich benutze sie, um mit ihnen mich vor mir selber zu bestätigen. Ich soll aber auf diese Selbstbestätigung verzichten, mich der Taten und meiner nicht rühmen. Nur so tue ich rechte gute Taten, nur so wird mein Leben heil. Dieser Verzicht auf die Selbstbestätigung, diese Anerkennung des Gehaltenseins *vor* meinem Tun, diese Rangordnung, gemäß der das rechte Tun eben erst aus solcher Anerkennung fließt, das heißt hier Glaube an Jesus. Ich nehme die mythische Verschlüsselung des Jesus-Geschehens dabei wahr, aber ich verstehe sie als Ausdruck für die Art, wie ich mich selber beurteile.

Ich lese das Johannesevangelium. Hier ist nun alles auf die Person Jesu und auf das Glauben an ihn abgestellt. Ich täusche mich nicht darüber, daß das mit dem geschichtlichen Jesus und seiner Art der Predigt nichts zu tun hat. Hier wird die Bedeutsamkeit Jesu vielmehr ausgesagt mit den Mitteln der gnostischen Vorstellungen, die für mich versunken sind. Aber wenn ich näher zuschaue, so merke ich: diese mythische Verschlüsselung redet ja doch von mir. Denn ich bin es ja, der wähnt, aus dem Vorhandenen sein „Leben“ und sein Sichzurechtfinden („Licht“) zu haben. Ich muß mir sagen lassen, daß, soll ich diesem Wahn nicht erliegen, mir nicht mit Symptom-Behandlung zu helfen ist, daß mein Woher radikal ein anderes werden muß („Wiedergeburt“). Es wird aber nur ein anderes, wenn ich jenen Wahn, selber das Leben aus dem Vorfindlichen zu beziehen, aufgebe, wenn ich meine Blindheit eingestehe und dem „Ich-bin“ der johanneischen Predigt, dem Von-Außerhalb meines Gehalten- und Getragenwerdens, traue. In dem Eingeständnis, daß das Leben je von jenseits, von außerhalb meiner mir zukommt, glaube ich an Jesus im johanneischen Sinne. Auch hier: *mea res agitur*.

Die einzelnen Teile des Neuen Testaments reden also in einer sehr verschiedenen Sprache und Ausdrucksweise. Hört man sich aber in die verschiedenen Tonarten ein, so entdeckt man einen überraschend gleichen Cantus firmus. Sei es beim Jesus der drei ersten Evangelien, sei es bei Paulus und den unter seinem Namen Schreibenden, sei es im johanneischen Schrifttum: der Mensch mit *seiner* religiösen Sicherheit, mit *seinem* frommen Tun, mit *seinem* Gottesbild wird (in freilich verschiedener Intensität) durchgestrichen. Sein Leben wird verlegt in das, was er nicht tut, nicht hat; in das, was ihm geschenkt wird. Sein „Du sollst“ ist umschlossen und gehalten von dem „Du darfst“. Jetzt steht der Leser vor der wirklichen Entscheidung, die das Neue Testament ihm abverlangt. Es ist nicht die Entscheidung für eine objektive Metaphysik. Es ist



die Entscheidung, die Art, wie er sich selber sieht, in der gekennzeichneten Weise kritisieren und ausrichten zu lassen. Diese Entscheidung ist in den verschiedenen Etappen des Neuen Testaments mit Umkehr, mit Glaube, mit Gehorsam gemeint.

Zwei Fragen, die sich aus dem Vorherigen ergeben, möchte ich nun noch zum Schluß besprechen. Wenn man das Neue Testament so liest und versteht, wie ich es eben angedeutet habe, gewinnt man damit aus dem Neuen Testament nicht eine Idee? Den einen Lesern dieses Aufsatzes würde solch Ergebnis, nehme ich an, sympathisch sein, den anderen gerade verdächtig. Eine Idee ist eine allgemeine Wahrheit, die für alle gilt und, einmal begriffen, theoretisch einsichtig bleibt. All das, was ich an Hand einiger neutestamentlicher Texte oben entwickelt habe, ist nicht als solche allgemeine Wahrheit gemeint. Denn es ist nicht *theoretisch* einsichtig, sondern wird von mir nur begriffen und bejaht, wenn ich mein ganzes Leben in die Aufgabe des Verstehens mit hineinnehme. Ich kann mein Verfehlen des Lebens wie das Gehalten- und Geborgensein meines Lebens nicht *theoretisch* einsehen und damit ein für allemal begriffen haben. Ich kann es mir jeweilig nur sagen lassen, und die rechte Kommunikation mit einem neutestamentlichen Text läuft auf solch ein immer neues Sichsagenlassen hinaus. Solch Lesen ist im Grunde das gleiche wie das Hören von Mahnung und Zuspruch seitens einer rechten Predigt. Mahnung und Zuspruch sind nicht allgemeine Wahrheiten, sondern Begebnisse, Geschehnisse, für die es wichtig und unerläßlich ist, daß sie je und je geschehen. Solch Gehaltensein ist auch nicht nur ein bedingter Wert, ein Annäherungswert, wie er für die ethische Idee typisch ist. An der Idee etwa der Nächstenliebe habe ich Anteil in der Weise, daß ich mich dem denkbaren Maximum, der denkbar intensivsten Form der Nächstenliebe in meinem Verhalten *nähere*; für die ethische Idee ist bezeichnend der Begriff der approximativen, aber nie völligen, nie erschöpfenden Annäherung, also der Begriff des Bedingten. Das Gehaltensein, das in der Freundschaft Jesu mit den Sündern, im paulinischen Angenommenwerden des Menschen vor seinem Tun, im johanneischen Leben aus dem Jenseits meiner geschieht, ist ein Geschehnis und Begebnis, in dem ich nicht bedingt, nicht vorbehaltlich, nicht im Sinne des „annähernd“, sondern unbedingt, ohne Vorbehalt, schrankenlos geborgen bin. Der Geschehnischarakter und die Unbedingtheit solchen Gehaltenwerdens verbieten es, das entwickelte Verstehen des Neuen Testaments in einer Idee münden zu lassen. Es geht nicht um ewige, allgemeingültige Wahrheiten; es geht um das „Du sollst“ und das „Du darfst“, das *mir* geschieht, das je *mich* bindet und je *mich* trägt.

Dem aufmerksamen Leser dieses Aufsatzes ist es längst aufgefallen, daß ich zur Darlegung dessen, was das Neue Testament mir zu sagen hat, bisher auf die Vokabel „Gott“ verzichtet habe. Er entsinnt sich, daß wir oben auch den theistischen Standpunkt als eine vom Menschen beizubringende „Vorgabe“ für ein rechtes Verstehen des Neuen Testaments abgewiesen haben. Jetzt müßte – mit der Erörterung dieser Frage werde ich schließen – deutlich geworden sein, wie es sich des näheren damit verhält. Der Theismus ist ein

Standpunkt. „Gott“ stellt bei diesem Standpunkt jeweils eine leere Hülse dar, in die der den Standpunkt Vertretende seine Inhalte hineinpackt; einen Blankoscheck, in den der Theist die ihm richtig scheinenden Werte einsetzt. Die Wahl der Inhalte, die Art der Werte wird dabei abhängen von der Art, wie der Mensch sich selber versteht. „Gott“ trägt ein sehr anderes Gesicht, je nachdem ein Mensch sich unter die Frommen oder unter die religiös Deklassierten einreihet; je nachdem, ob ein Mensch sich durch sein Tun bestätigt oder sein Tun abhängig weiß von einem Gehaltenwerden, welches vor seinem Tun liegt; je nachdem, ob ein Mensch aus dem Gegebenen zu leben wähnt oder das Leben je und je im Gehaltenwerden vom Jenseits seiner erfährt. Wer sich hörend und verstehend mit dem Neuen Testament einläßt und sich in der genannten Weise vom Neuen Testament religiös ins Konzept reden läßt, für den bleibt eben, hört er richtig, Gott nicht dasselbe wie vor solchem Hören. Gott hört auf, ein Gegenstand zu sein, der seinen festen, durch eine konservative Weltanschauung garantierten Platz in einer Metaphysik des Jenseits hätte und behielte. Gott wird „mein“ Gott; das Woher meines „Ich soll“ und meines „Ich darf“. Wenn ich das Neue Testament höre und verstehe, sehe ich ein: es hat recht, wenn es diese Anderswerdung Gottes an Jesus von Nazareth knüpft. In der Kommunikation mit diesem im Neuen Testament antik verschlüsselten und so vielschichtig widergespiegelten Geschehen begreife ich, wie wahr es ist, daß „niemand zum Vater, denn durch“ Jesus (Joh. 14, 6) kommt. Hier wird der gegenständliche, metaphysische Gott zu meinem Gott, zum Woher je meines Gehaltenseins und meines Handelns. Wie belanglos nimmt sich angesichts dieses Geschehens die atheistische Position aus; wie fade aber auch das, was sich weltanschaulich Theismus nennt!

Wahrscheinlich habe ich den Leser dieses Aufsatzes um Entschuldigung zu bitten, weil er sich der Titel-Formulierung nach etwas anderes von diesen Zeilen erhofft hatte. Wer diesen Aufsatz las, hatte erwartet, die Schwierigkeiten, die einem Leser des Neuen Testaments entgentreten, beleuchtet zu bekommen; diese seine Erwartung mag er im Aufsatz erfüllt gesehen haben. Er hatte aber vermutlich auch gedacht, hier werde nun gezeigt werden, wie man es angesichts solcher Schwierigkeiten zu „machen“ habe; da wird er wahrscheinlich zunächst enttäuscht sein. Denn statt einfacher Regeln fand er komplizierte Erwägungen, fand er vor allem auch noch die Zumutung, die Sache sich unverhältnismäßig viel an Zeit und persönlichem Einsatz kosten zu lassen. Er übe Nachsicht und wolle mir glauben: billiger geht es nicht. Was bei unserm Bemühen etwa um Plato oder Dante recht ist, ist bei dem Versuch, das Neue Testament zu verstehen, vielfach recht. Aber solch Versuch lohnt sich.

Alle Religionen haben einen Zug zum Deismus: sie geben nicht zu, daß die Gottheit unaufhörlich auch in sie eingreift und sie verändert.

Auch Gott darf nicht vergottet werden – ja, er am wenigsten.

Die Welt ist aus Vergessen gemacht; das ist die Erde, aus der die Blumen und alles andere blühen – hervorgebracht von den Wurzeln der Erinnerung.

Die Wunden des Künstlers berühren sich mit denen der Welt – dann tritt Transfusion ein.

Manche Menschen bergen nicht ein Problem, sondern werden von ihm geborgen.

Ein junger mexikanischer Dieb verteidigt sich: „Ich habe die Madonna von Guadeloupe so gebeten, mich gut zu machen, und sie hat es nicht getan.“

Ein junger Schweizer Betrüger führt zu seiner Entlastung an, daß seine Straftaten erfolgten, bevor der Zahnarzt ihn von seinen schlechten Zähnen befreit habe; er fühle sich seitdem viel „besser“.

Die Einwände gegen eine nur ästhetische Weltauffassung sind nicht aus einer Moral oder Ideologie sozialer Tüchtigkeit her abzuleiten oder gar vom Religiösen – denn das Ästhetische ist immer ein Akt der Verehrung –, sondern von den Dingen selbst, die dadurch festgebannt, in ihr Sosein eingepackt werden, denen in ihrem Verwandlungs- und Erlösungswillen widersprochen wird.

Wie oft lassen wir die Göttin Freude nicht zu uns eintreten, weil sie nicht den Ausweis eines triftigen Grundes vorzeigen kann.

In allem, was die Sprache für uns in Vorrat hält, ist uns ein ewiges Pfingsten, aber auch eine unaufhörliche babylonische Auseinanderspaltung zubereitet.

Der größte Teil der modernen Kunst ist gar nicht mehr auf den Menschen bezogen, als Aufnehmenden und Abnehmenden. Es sind Opferungen, die zum Himmel aufsteigen, unbewußte aber unmittelbare metaphysische Anerkennungen. Das bildet das besondere Glück des modernen Künstlers, aber auch seine soziale Schwierigkeit.



Die Landschaft schwingt weit aus, unter dem tieflagernden graublauen Himmel zieht sie sich flach dahin, gleichmäßig eben wie vom Druck des ständig über sie hingehenden Windes niedergepreßt, auf Horizonte zu, die sich in jäh stürzender Wölbung um sie schließen, unterbrochen nur von den einzeln sich erhebenden Umrisen schattiggrün hingestreckter Gehölze und Knicks, einiger Häuser, die mit scharfkantig spitz zulaufenden Giebelschraffuren den gleichmäßig ausgebreiteten Behang des Himmels übersteigen und das Rot ihres Schiefers, das Braungelb ihrer Reetdächer dem verschwimmenden Dunst der Ferne anheimgaben, ohne doch dem Zug der Weite Einhalt zu gebieten, der die Erde zur Plane werden läßt, über die der Blick ungehindert dahingleitet, ziellos schweifend. Selten geschieht es, daß sich hier die Wolken in verschwenderischer Fülle am Horizont sammeln und weiß über den Kuppelbogen des Himmels daherkommen und langsam, landeinwärts zu, abtreiben und das Graublau des Himmels mit der Schleifspur ihres Weißes mildern und eindämmen – oder auch nur gelassen und still dastehen, ferne Gebirge aus Hauch, die dem Horizont mit erdrückender Schwere aufsitzen.

Die Dreiteilung von Himmel, Wind und Wasser hat das Gesicht der Landschaft geprägt. Der Himmel, der sich in seiner flächigen Weite wie ein Abbild der unter ihm flach hinfliehenden Erde gibt. Der Wind, der aus allen Himmelsrichtungen kommt – zumeist vom Westen, vom Meer her – und die Erde kreisend überstampft, hat seine unauslöschlichen Spuren hinterlassen in Bäumen und Buschwerk, in Waldungen und Gehölzen: einwärts gedreht, wie von riesigen Wirbeln erfaßt, stehen die Baumkronen, ziehen sich Blatt und Ast auf die Baummitte zu, stehen am Flußrand Schilf und Weiden in glattgeschabter, halb nach hinten gebeugter Linie.

Meer und Fluß, das Wasser, bestimmen im gesetzten Gleichmaß von Ebbe und Flut das Leben der Landschaft. Einer Landschaft, die dem Blick, dem Auge weniger zubilligt als dem Gehör. Immer wieder sieht man sich der Weite des Himmels gegenüber, maßlos öffnet sich die Ferne. Unveränderlich aber in seiner stillen Beständigkeit lagert sich über das Land der Laut der fließenden Wasser, vermischen sich die Laute des Flusses mit dem Rauschen des Windes und spinnen unverwechselbar eintönig ihr Lied gleichmäßig durch die Zeit.

Die Flußlandschaft entzieht sich der unterscheidenden Abgrenzung in einzelne Landschaftsabschnitte. Ihr Raum ist der Raum der Norddeutschen Tiefebene, in dem ein kaum unterbrochenes Gleichmaß die Landschaft beherrscht. Der Fluß fließt vom Osten nach Westen. Er fließt aus der Morgenstunde in den Abend, kommt mit der aufgehenden Sonne daher und fließt der Nacht entgegen. Was sich an landschaftlichen Unterscheidungen auftut, geht kaum merklich ineinander über. Am östlich gelegenen Oberlauf des Flusses gibt sich die Landschaft noch in einer Idyllyk, die ihr Vorhandensein aus dem farbenfreudigen Wechselbild leicht ansteigender Höhenzüge und Wiesen nimmt. Ein Bild, das sich weiter westlich ganz verliert. Die Ebene öffnet sich.

Nur an einzelnen Stellen noch ist es möglich, den Fluß von oben zu überschauen und sich seiner Weite zu bemächtigen. Für den, der im Flachland steht, ist der Fluß unsichtbar. Lediglich die Deiche, entfernt hingelagerten, schmalen Erdaufwürfen vergleichbar, lassen den Lauf des Flusses ahnen, über den zu gewissen Tageszeiten, so im Hochsommer, das flirrende Licht kreist, gefangen in schwebenden leichten Dunstwolken, riesigen Mückenschwärmen vergleichbar, die vom Glanz der Wasser magisch angezogen hin und her taumeln.

Am Oberlauf des Flusses breitet sich der Strand noch weit und hellgelb aus, eingewaschen wie der Strand des Meeres. Gepflasterte Bühnenköpfe mit rostigen eisernen Anlegeringen drängen ins Wasser. Schilfwände ziehen sich am Flußrand, sperren unversehens den Lauf des Strandes mit gleichsam abgezurkt wirkendem Schnitt. Buchten tun sich auf: durch den dünnen Schilfgürtel schwappt das Wasser leise herein, lagert sich ab, steht träge für Momente über schwarzem Morast und sickert langsam in die faulige Feuchte des Bodens ab. Die Hitze hat die Erdkruste des ansteigenden, aber zurückgetriebenen Ufers grauweiß bröckelig gedörrt. Die Wurzeln der Uferpflanzen liegen ausgeschwemmt platt da, heben sich halb in den freien Raum, knollig verzerrt, eingetrocknet, mürbe.

Der Fluß gleitet durch das Land in langer schleifenförmiger Windung. Er kommt aus einer Schleife, an die sich die blaubewaldeten Hänge der oberen Mittelebene drängen, und schießt in die nächste Schleife hinein. Nachts kommt der Laut der Wasser mit der Gewalt eines zu Tal stürzenden Wasserfalls daher. Breite, schwarze Lastkähne befahren den Oberlauf des Flusses. Mit weit nach hinten geneigten Schornsteinen ziehen die Schlepper die endlos langen miteinander verkoppelten Züge lautlos im Sonnenglanz stromaufwärts und stromabwärts. An den Steuerrudern stehen Männer mit braungebrannten Oberkörpern, die Räder drehen sich unter ihren Händen kaum merklich. Die Männer stehen still, unbewegt, ihre Gesichter sind nicht zu erkennen. Die frischgeteerten Ladeluken der Kähne glänzen flimmernd. Für Augenblicke ist der Geruch da, nach Öl und Kohle, nach Teer und Rauch. Er vergeht, wie die Rauchfahnen der Schlepper am Horizont vergehen, langhin verflatternd.

Einzelnen liegen am Oberlauf des Flusses alte Häfen, kleine ins Land getriebene Einbuchtungen, die ehemaligen inzwischen außer Betrieb gesetzten Fabriken als Anlegestellen für ihre Frachten dienten. Überwachsen von Gras und Schilf heben sich die ausgemauerten Einschübe ab, tritt das Viereck der Hafenbecken hervor, in denen lediglich noch treibt, was der Fluß auf seiner Fahrt ablagerte: Tang, altes Holz, tote Fische, Strohballen, rostige Dosen, alles überzogen von einer goldgrün glänzenden Ölhaut, die diese Stätten, in denen die hölzernen Landungsstege verfaulen, der Verwesung, dem Untergang überschreibt.

Sichtbar nur vom Strom her ziehen sich in der Schilfregion vereinzelt Fischerhütten am Ufer entlang. Wer sie erreichen will, muß die Wege kennen. Die Boote dümpeln vertäut an kleinen Stegen, die kaum ins Wasser hineingreifen. Zuweilen, in der frühen Morgenstunde, wenn die Nebel milchig steigen,

kommen die Schattengestalten der Männer über den Deich, Netze in der Hand. Sie besteigen die Boote und rudern in den Fluß hinaus. Sie heben die Aalkörbe und holen die Schnüre ein, die sie am Abend vorher legten. Kaum ist in der Morgenstille der leise Ruderschlag der dahintreibenden Boote vernehmbar. Der Nebel hebt sich fetzengleich. Die Sonne kommt durch und beperlt die Männer mit einem tauigen Gold, das auf ihren Schultern abrollt und ihre Köpfe wie mit Strahlenbündeln umzuckt. Die Männer hocken hingebeugt über den Bootsrand, das Boot liegt still, sie holen Körbe und Schnüre herauf und leeren den kärglichen Fang im Fischkasten des Bootes. Vereinzelt auch trifft man auf Angler, die zu früher Stunde dem Hecht nachgehen. Sie stehen da auf den vordersten Bühnenköpfen, blitzend fährt der Blenker ins Wasser, zischend fliegt die Schnur, verhalten wippt die Rute. Leicht vorgebeugt, Standbilder des Morgens, blicken sie der mit der Flut abziehenden Schnur nach. Erst unter dem Anhieb des Bisses wandeln sich ihre Bewegungen: sie schwingen mit ganzem Oberkörper zurück, flatternd im Wirbelschwing fliegt der Silberleib des Fisches aus dem Wasser.

Der Fluß bewegt sich in seinem Bett kreiselnd und kräuselnd, seine Stromwellen schieben sich auf die Bühnen zu und weichen ihnen mit gelassener Bewegung aus und gleiten dann, von den eigenen Strudeltiefen gefurcht, wieder auf die Strommitte zu. Die Wellen häufen sich, in langer Schnittbahn halbhoch emporgestrudelt, glattgewölbten Fischleibern vergleichbar, die in Schwärmen stromabwärts ziehen.

Ungehindert öffnet sich dem Fluß das Land, widerstandslos fließt er dahin, nur von den Deichen eingegrenzt. Erst vor der Stadt vollzieht sich die Wandlung. Der Fluß teilt sich. Er schwenkt nach links und rechts aus, umfaßt das sich ihm entgegenstemmende Bollwerk des Insellandes in zwei großen Griffen, läßt den linken, ungleich schmaleren Arm weiterhin ins flache Land gleiten und schiebt sich mit der geballten Wucht seines rechten Hauptarmes in das Hafengelände der Stadt hinein. Vor den dem Hafen vorgelagerten Brücken häuft sich noch einmal in geradezu fragmentarischen Ausmaßen, was der Fluß während seines langen Laufes berührte: Badehütten, klein und langgestreckt, ein weit ins Land ansteigender Strand, am gegenüberliegenden Ufer mooriges Brackwasser, Schilf strichelt über den Himmel.

Die Wasser, bis dahin vom Grün der Ufer gespeist, vom Blau des Himmels gefärbt, schnellen über das weiß sich widerspiegelnde Betonband der ersten Brücke. Sie rauschen in wilden Sogwirbeln an den gedrunghenen Brückenpfeilern entlang. Sie nähern sich der zweiten, der Eisenbahnbrücke, immer noch haltlos strudelnd. Ihr Strudeln geht in ein weitflächiges wildes Kreisen über, trichterförmig schießen sie nach unten weg. Die Wasseroberfläche scheint wie von zahllosen Aushöhlungen bedeckt, in die sich das schwärzliche Rot der Brückenfarbe hinabläßt, hinabgerissen wird, wiederauftaucht, hingeleitet, schwankt, um endgültig von der graugrünen Flut wieder aufgesogen zu werden.

An langen senkrecht abfallenden Kaimauern entlang ziehen sich hinter der Eisenbahnbrücke die Schuppen des Hafens. Kräne heben sich auf, halb über



das Wasser gebeugt, halb landeinwärts gedreht, silbern steigen sie in den Himmel empor. Verankert am Kai, mitten im Strom liegend, hochbordig, schweigend, preßt sich Schiffsrumpf auf Schiffsrumpf den Wassern entgegen. Vom Wasserdruck ausgeschabt, liegen die Kaimauern da, eine dichte Schicht von Tang und Schlick randet sie dort, wo die Flutlinie ihre unverwischbaren Zeichen hinterlassen hat. Dreispitzig, mit stumpfer Plattform, stemmen sich die Duckdalben aus dem Wassergrund herauf.

Die Anonymität des Hafens nimmt den Fluß auf, er verliert sein Gesicht, er wird eingengt, sein Lauf wird eingedämmt. Die Hafenbecken gleichen riesigen Wasserspeichern, die die Flut des Flusses regulieren. Zur Stadt hinüber ziehen sich die Kanäle, abgesperrt durch riesige Schleusentore; hinter ihnen staut sich das Wasser hoch über den Lauf des Flusses. Ein schwärzlichbrauner Dunst breitet sich über die Randgebiete des Hafens. Hitze und Rauch gehen ineinander über. Häuser und Bauwerke verfließen zu konturlosen Schemen. Der Horizont schwellt unter der Dunstlast. Platt stehen die Helgen der Werften gegen den Himmel. Von den Bugspitzen der Schiffe laufen wassergründige Silberlinien ab. Das Wasserfeld liegt stahlblau da, vom leichten Wind geriffelt, vom Tiefensog überkrustet, überschwärmt von den Silberpunkten des Lichtes, diesen Morsezeichen der Sonne, die nach einem unbekannten Code signalisiert. Von Landungsstegen durchzogen, schwappen die Wellen in abgetrennten Bezirken. Der Flußlauf ist gebrochen, umgeleitet suchen die Wasser ihren Weg. Träge wie Gelatine schlappen sie nahe unter Land. Schattenriffe werfen sich über die Wellen in der Hafenmitte. Die bisher stahlblaue Wasserfarbe geht in ein bräunliches Grün über. Die Sonne wandert höher und zieht die Farben wie in einem Schleppnetz hinter sich her, wirft sie vor sich aus, auf die rötlichen Wände der Docks zu, auf denen, eingekerbt von Regen und Wind, die Strichmuster der Gezeiten haften. Dunkel steht der Rauch über dem Hafen und hebt sich in langen Schüben dem Himmel zu und rinnt in das verlorene Weiß kleiner heller Rauchfahnen mit der deckenden Macht seiner Schwärze hinüber. Gradlinig, von einfahrenden Schiffen aufgewühlt, laufen die Wellen auf die Dockwände und Landungsstege zu. Sie schmiegen sich an die Barrieren aus Holz und Stahl und gleiten dann in eiliger Seitwärtswendung, silbern überhaucht, wie ein hinhuschender Fischschwarm, mit seitlich wegzischenden Schaumfahnen an ihnen entlang.

Hafenabwärts, am linken Ufer, verlieren sich Werften und Fabriken in einer weitgespannten auf das flache Land zustrebenden Linie, während sich rechtsufrig, unterhalb ansteigender Hänge, noch einmal zusammenfaßt, was das Gesicht des Hafens ausmacht: Mühlenbetriebe und Kühllhäuser, Block an Block, eng ausgerichtet, dazwischen, rauchlos, Schlepper in langer Reihe, die Bugspitzen zum Oberlauf des Flusses gerichtet, Fischdampfer, ganze Flotten, mit rötlichen Rümpfen, überragt von den hohen Metallstreben der Kaianlagen, die wuchtig ins Wasser tauchen und über denen sich, mächtig ausgewölbt, die Laderampen aus Beton spannen.

Anders als am Oberlauf gibt sich der Strand am Unterlauf des Flusses. Sein Gelb ist dunkler, der Sand ist gezeichnet von den hundertfältigen Fußspuren

jener, die ihn begingen, aushöhlten, einstampften. Kein Wind kann ihn glattfegen, Steine lagern sich über ihn hin, Binsenkraut und Farne breiten sich nur spärlich aus, an den kantigen Uferböschungen nisten pressend Dornenhecken. Selbst die Buhnenköpfe sind hier kleiner: die Strandmauern sichern das Ufer nach hinten ab. Die Buhnen sind nicht gepflastert, aus zusammengetragenen Feld- und Wegsteinen gefügt, ziehen sie mit spitzer Dreiecksschnauze gegen den Fluß. Ihr Grau, von der Sonne ausgedörrt, geht in ein beinernes Weiß über, gewaschener Stein, der in der Hitze wie eine Ansammlung gehäufeter Fischskelette anmutet.

Mit weißen Perlenvorhängen laufen die Wellen gegen das Ufer. Bevor sie sich dem Strand wie im Sprunge nähern, höhlen sie sich, das Blaugrün ihrer Farbe sackt ab, spiegelt nur mehr die bräunliche Farbe des Strandes – und so gleiten sie in den Sand hinein, wühlen ihn kaum auf, wischen ihn glatt und lassen kleine Schaumköpfe zurück, die der Wind über das glatte Parkett des Strandes hinfegt, verweht.

Am linken Ufer, landeinwärts, verschwebt, traumhaft im Mittagsglanz, der Strichzug eines Höhenrückens, gleichmäßig gebuckelt, von der Sonne überkocht. Die Schiffe, die jetzt den Fluß heraufkommen oder hinabfahren, wachsen über Horizonte heran, vergehen an fernen Horizonten, klein und dreieckig stehen sie im Licht, die Masten sind nicht zu erkennen, wölben sich verschwimmend zu kleinen Punkten oder kommen heran und lassen im Näherkommen die Einzelheiten ihrer Aufbauten, ihrer Größe erkennen und haben den Hauch der Ferne um sich, das Wissen um Zeit, die hinter ihnen zurückblieb. Umlagert von der endlosen Weite des Flusses scheint ihre Fahrtgeschwindigkeit nur gering zu sein. Langsam und träge kommen sie flußaufwärts, bis man das Bugwasser erkennt und an der über die einwärts gedrehten Schornsteinhauben hingleitenden Lichtfülle bemerkt, daß sie in unveränderlich schneller Fahrt dem Hafen zustreben. Das leise Stampfen der Maschinen kommt herüber, der Schiffsrumpf wächst aus der Dreiecksform heraus und wird lang und deckt mit hochragender Bordwand das gegenüberliegende Ufer zu und rundet sich wieder dem Heck zu und schiebt sich, sich entfernend, gleichsam wieder zusammen. Spät erst langt die von den Schrauben bewegte Wellenflut zum Ufer hin. Untergründig wirbelt es daher, mit hell klatschenden Geräuschen wirft es sich übereinander. Wind fegt so vor einem Gewitter durch die Bäume und strahlt sie rauschend. Lange noch tanzen auf dem Fluß in auseinandergezogener Kette die Schaumkronen dahin, schwimmen ab in eine unsichtbare Ferne und gehen im Glast der Sonne unter, weiß in der lichtbesprenkelten Wellenflut.

In gleichbleibender Höhe begleiten den Fluß allein noch die Deiche, kein Höhenzug nähert sich ihm mehr; sie winden sich an den Ufern entlang, in weiten Schlingelungen tauchen sie in die Niederungen des Landes hinein, auf die kleinen Dörfer zu, die sich eng hinter den Deichrücken bergen. Auf dem niedergetretenen, ehemals grasgrünen, jetzt lehmigbraunen Abhang, der zu den Häusern führt, ziehen sich die Fischnetze, an riesigen Stellagen ausgespannt, die Knoten noch silbern verschuppt vom letzten Fang, der Wind bläst drüber.

hin und fegt die Schuppen wie Späne davon. An der hölzernen Brüstung des Landungssteges, den Rücken zum Nebenfluß, der hier in den Fluß übergeht, stehen eng aneinander zwei alte Fischer, schweigend: ihr Blick mag der sich zwischen den Häusern lagernden Tagesstunde nachgehen, die die niedrig gestreckten weißen Mauern umfaßt und lange schmale Schattenbahnen aus dem Gemäuer preßt. Von der Bootswerft am Rand des Dorfes kommt das helle Hämmern aufeinanderprallender Metallstücke herüber und verliert sich zwischen Deich und Fluß auf den weiten Flächen des Deichvorlandes, auf denen das Vieh zwischen schnurgeraden binsenüberwachsenen Abflußgräben weidet.

Kaum, daß das Bild des Flusses sich noch erfassen läßt, es löst sich in einzelne Grenzbezirke auf. Es geht in eine Auflösung über, die, von der Weite beherrscht, dem nahen Meer und seiner Unendlichkeit einen gleichsam brüderlichen Tribut zollt: der Fluß gleicht sich dem Meer an. Bis zu seiner Mündung hin beherrschen die ragenden Leuchttürme und die Anlagen der Blinkfeuer sein Uferbild. Nachts kreuzen sich die Lichtsignale, zucken auf und ab und fallen mit unhörbarem Schlag in die aufglänzenden Wasser hinein. Die Topplichter der Schiffe überziehen den Fluß, buntfarbig, kommen hoch im Gewölbe der Nacht daher, gehen dahin und geben Kunde vom Leben des Flusses, auch zu dieser Zeit, einer Zeit, die unter dem kaltglänzenden Licht des Mondes ihren Stundenschlag bemißt: das Mondlicht furcht die Wasser, sie liegen da wie die aufgedeckten Adern eines Silberbergwerkes. Der klappernde Flug der Nachtvögel ist da, die Stille der Stunde wird unterbrochen vom Orgelton der Sirenen, aus den Brackgewässern flattern die Laute der Froschvölker, das eintönig gurgelnde Rufen, dem keine Stimme Antwort gibt.

Blauweiß ist der Himmel über Flußmündung und Meer gescheckt. Ein kaum merklicher Dunst steht über den Wassern, so wie man ihn nur am Oberlauf des Flusses zur Morgenstunde gewohnt ist, wenn der Tag unter abziehenden Nebeln voll einfällt. Der Horizont des Meeres zieht sich in einem großen Halbkreis dahin, rechts und links, weit auseinandergezogen, wie die geöffneten Fangscheren eines Krebses stoßen die Küstenecken vor, schwarzstrichig, flach, wie in Erwartung der nächsten Flut, die sie überspülen wird. Mitten in der Flußmündung hebt sich der gebuckelte Rücken einer Sandbank hellweiß und weiß und schwarz überlagert vom Vogelvolk. In Schwärmen stoßen die Vögel herab, in Schwärmen heben sie sich auf, schwenken seewärts, gehen ein in Dunst und Grau wie hinwischende Schatten. Ihr eintönig gelles Schreien übertönt die klatschenden Laute der Wasser, es verliert sich, je mehr sie sich dem Wellengedröhn des Meeres nähern, das wie ein summender Grollton alle Geräusche überflutet.

Bei augenscheinlich gleichbleibender Monotonie ist die Flußlandschaft doch einer ständigen Wandlung unterworfen: die Gezeiten wechseln häufig. Die Witterung hat nichts von der Beständigkeit, wie sie in gewissen südlichen Breiten vorherrscht: mit langen sonnenüberfluteten Wochen, die Tag und Stunde in ein schwelendes Gelb tauchen. Unversehens mag es geschehen, daß von See her der Regen trommelnd über das Land wischt. Die Regenwolken



schleppen trüchtig über die flache Ebene dahin, decken den Himmel zu und färben die Landschaft gnadenlos grau und eintönig. Unversehens auch mag Sturm aufkommen, vor allem im Frühjahr und im Herbst: der Wind preßt die Wasser des Flusses landeinwärts, läßt sie bis an den Rand der Deiche treten, sie ziehen mit kochenden Schaumkronen dahin und überfluten das Deichvorland.

Die Menschen am Flußrand wissen sich den Elementen näher als die Menschen des Binnenlandes. Untergang und Zerstörung vor Augen, nennen sie eine Beharrlichkeit, eine Wachsamkeit ihr eigen, die ihre Ergänzung in einer Schweigsamkeit findet, in der sich die Melancholie einer Landschaft bezeugt, die mit zumeist bedecktem Himmel den Tag immer ein wenig einem sich nähernden Abend angleicht. Für sie ist der Fluß die Straße zum Meer, ein Abstecher des Meeres, der See, die sich wartend vor dem Land ausbreitet. Sie alle hat der Drang zum Wasser, auch wenn es unter ihnen welche gibt, die noch nie einen Fuß auf die Planken eines Schiffes gesetzt haben: das Wasser ist für sie Lebensgesetz, sie benötigen es wie die Luft zum Atmen. Sie sind ihm in einem höheren Sinne hörig: der Wasser Zug als Sinnbild menschlichen Tuns, hinströmend und in seinem Strömen aussagend über die vergangene Zeit und die Zeit, die vergeht. Hingleiten auf den Wassern, hinfahren, in eine Ferne, die noch unbekannt ist und die immer, auch wenn man sie entdeckt haben sollte, den Schleier des Unbekannten wieder über sich ausbreiten wird, auf daß man aufbricht zu erneuter Fahrt.

Wie selten in einer Landschaft, vollzieht sich am Fluß das wechselseitige Geschick von Abschied und Ankunft. Sie kommen mit den Schiffen, sie gehen mit den Schiffen. Über allem liegt in einem Übermaß Hoffnung und Erwartung, Freude, liegt aber auch die Verzweiflung, die Trauer, der Verzicht. Der Fluß wird zum Tor, hinter dem die Welt beginnt: sie lassen es hinter sich, gehen hin, lassen zurück, was sie willentlich zurücklassen wollten oder mußten, das Gesicht noch einmal dem Lande zugedreht, dem Fluß, während sich vor ihnen schon die Ferne auftut, in die sie eingehen werden, um auf immer verschollen zu bleiben, oder aber um zurückzukehren, später, nach Jahren.

Es geschieht nicht von ungefähr, daß die Geschichten, die an den Ufern des Flusses erzählt werden, von Fischern, Abenteurern, Freibeutern und Schmugglern handeln, Männern also, die sich dem Wagnis verschrieben und nach ihren eigenen Gesetzen zu leben versuchten.

Wer in der Flußlandschaft geboren wurde und sie verlassen mußte, wird nie das spürbare Gefühl, auch nach Jahren nicht, verleugnen können, den Wunsch, wieder einmal am Flußrand stehen zu dürfen, den Geruch zu spüren, nach Salzwasser, Tang und Teer, den Wellen nachzusehen, wie sie immer noch gleichmäßig dahinziehen, dem über die Oberfläche des Wassers hinreitenden Wind zu lauschen – und so auf den Abend zu warten, auf die Nacht, um die Verwandlung der Stunde an sich zu erfahren, die den Fluß in die Verschwiegenheit des Dunkels hinübernimmt.

# BLICK IN DIE ZEIT

HANS PAESCHKE

ZEITGEIST UND ZEITSCHRIFTEN DES WESTENS (III)

## IV. Amerika

Wir beendeten unsere Revue der westeuropäischen Kulturzeitschriften mit der Prognose von Stephen Spender, daß Amerika sich in der nächsten Zukunft stärker europäisieren werde, als Europa sich jemals amerikanisieren wird. Diese Behauptung zu überprüfen erweist sich freilich als ebenso problematisch, wie es eine eindeutige Bestimmung der Unterschiede zwischen europäischem und amerikanischem Geist heute sein würde. Die Amerika-Literatur unserer Tage hat uns zur Genüge deutlich gemacht, daß die kulturelle und psychologische Polyphonie dieses Kontinents der unseren nicht nachsteht und daß man von „Amerikanismus“ im Grunde so wenig reden sollte wie von „Europäismus“. Zugleich aber verlangt es uns nach Formeln, die hier Grenzen abstecken. Viele Europäer denken unter dem Eindruck der ruckartigen Machtverlagerung nach Amerika gern in der historischen Analogie von Hellas und Rom; andere wieder ziehen (namentlich in England, wo unser Kulturverhältnis zu Amerika kürzlich in einer großen Sendereihe der BBC. diskutiert wurde) eine Parallele mit Byzanz und werden damit gewissen musealen und abstrakten Zügen der modernen amerikanischen Intelligenz gerechter. In Wahrheit hinken all solche Vergleiche, und zwar schon aus dem einen Grunde, daß Amerika gerade *nicht* wie Rom, Byzanz, später etwa Rußland, aus einer Vermählung des Hellenischen mit anderen autochthonen (zumeist orientalischen) Kulturelementen hervorgegangen ist, sondern wie in einem Keimungsprozeß aus uns selbst.

Man dürfte deshalb dem wahren Verhältnis am nächsten kommen, wenn man Amerika als eine Projektion unserer selbst auffaßt, als ein auf eine Riesenfläche projiziertes Makro-Europa. Die Unterschiede, die sich aus dieser Vergrößerung oder, wie man zuweilen bemerkt hat, „Übertreibung“ Europas ergeben haben, betreffen also nicht eigentlich die Substanz der Elemente und Ideologien, wohl aber ihre Proportionen. Und das erweist sich freilich bei einer derartig auf Spannung angelegten Kultur wie der abendländischen als entscheidend. Keine Nähe ohne Distanz und kein Individualismus ohne Gemeinschaft, keine Demokratie ohne Hierarchie und keine Idee ohne Gegenidee – das ist ihr besonderes Erbe. Erwachsen aus der Überzeugung von der antinomischen Struktur der Wirklichkeit, bezeugt es sich in der dialektischen Struktur unseres Geistes und der Idee des „Maßes“ und der „Mitte“ als oberstem Wert unserer Ethik. In Amerika nun erscheint diese polare Seinsordnung gleichsam zerdehnt, ja gesprengt, und das heißt: einerseits zu Einheiten verschmolzen und andererseits in extreme Gegensätze auseinandergerissen. Nicht Ideen stoßen hier aufeinander, sondern Idee und Realität, Mensch und Natur, Ich und Kollektiv, Wille und Instinkt. Dabei ergibt sich eine Art Reduktion der geistigen Spannung zwischen Aktion und Kontemplation auf die nackte Potenz, die unmittelbar den Stoff durchdringen und zugleich von ihm durchdrungen sein will. Daher das Unplatonische (aber auch Un-Hegelianische) des amerikanischen Geistes, sein eigentümlicher Aristotelismus, der sich in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher aus dem Pragmatismus herausgeschält hat – diesem einzigen philosophischen System Amerikas, das lange vor unserem Existentialismus konsequent das Sein als eine Folge des Tuns gelehrt hat statt umgekehrt.

Man kann dieses Bild natürlich auch aus der Geschichte ableiten, in die Amerika sozusagen

wie ein Einhorn eingetreten ist. Revolution und Gegenrevolution, Vernunft und Glaube, im höchsten Sinn das „Immanente“ und das „Transzendente“ – all diese Gegensatzpaare, aus deren Spannung sich der abendländische Geschichtsbegriff entwickelt hat, amalgamierten sich hier in der Verbindung von Aufklärung und puritanischem Bibelgeist zu einem Gebilde, dem eine und nur eine, ebenso religiös wie rational zu denkende Idee zugrunde liegt. So ist die amerikanische Verfassung nicht allein Rechtsurkunde, sondern auch Glaubensbekenntnis, Mythos und Thora in einem. Und eben deshalb erweist sich das Raster unserer ideologischen Antithesen, die wir in unserem ersten Aufsatz am Beispiel Frankreichs aufzählten, als auf Amerika nicht anwendbar. Das gilt ebenso wie für die Fragestellung klerikal-laizistisch auch für die unser 19. Jahrhundert bestimmenden Auseinandersetzungen zwischen konservativ und liberal, bürgerlich und sozialistisch. Daß die beiden großen Parteien Amerikas wenig mit unseren ideologischen Positionen von links und rechts zu tun haben, ist bekannt. In dem gleichen Maße, in dem Amerika als erstes Land die alte Polarität von Kirche und Staat aufhob und den Staat vollkommen säkularisierte, theologisierte oder sanktionierte es zugleich den Begriff der Gesellschaft (weshalb die amerikanische Soziologie, anders als die europäische, den Rang einer Nationalphilosophie erwerben konnte). Der politische Ausdruck dieses Prozesses ist eine quasi-totale Demokratie, die sozusagen nichts im Rücken hat, keine Alternative, es sei denn die Anarchie. Die Gefahr einer solchen Konzeption liegt also in einem Totalitarismus ganz anderer Art als demjenigen, der heute den Ländern Europas und Asiens droht, die Staat und Regierung nicht frühzeitig neutralisiert, sondern bis vor kurzem mehr oder weniger mit einer überpersönlichen oder sakralen Weihe umgeben hatten. Nicht der totale Staat, sondern die totale Gesellschaft, nicht die Diktatur von einzelnen, sondern die des Jedermann, nicht der Uniformismus, sondern der Konformismus – so könnte man stichwortartig diese Gefahr kennzeichnen.

Es liegt nun auf der Hand, daß ein solcher Mono-Demokratismus und Mono-Ideologismus in dem Augenblick, in dem er seine Grenzen erfährt, besonders heftige Erschütterungen des Selbstbewußtseins auslösen muß. Das spürten zuerst die großen amerikanischen Dichter des 19. Jahrhunderts, ein Melville, Hawthorne, Whitman, Marc Twain im Bürgerkrieg, in dem zum erstenmal die beiden Hauptimpulse der Demokratie, die Freiheit und die Gleichheit, miteinander in Konflikt gerieten. Es wurde zum Grunderlebnis der amerikanischen Intelligenz in diesem Jahrhundert, als in den letzten dreißig Jahren Schlag auf Schlag hintereinander die hier als Mission gedeutete Fortschrittsidee an ihre Grenzen stieß: mit dem Abschluß der Migrationsbewegung an ihre nationalen, mit dem Scheitern des Völkerbunds-gedankens an ihre internationalen, mit der Wirtschaftskrise von 1929 an ihre ökonomischen und zuletzt mit der Atombombe an ihre technischen Grenzen. Gleichzeitig damit, wie zum drastischen Beweis solcher Erfahrung, spaltete sich der demokratische Urtraum der Einheit von Freiheit und Gleichheit im West-Ost-Konflikt zu einem machtpolitischen Antagonismus auf – Amerika erfährt seinen Gegner, Rußland, in Gestalt eines feindlichen Bruders. In ebenso machtvollen wie zuinnerst gefährdeten Sturzwellen brandet die amerikanische Idee heute an ihrer äußeren wie inneren Schranke auf und auf sich selbst zurück. Sie zieht ihre Intelligenz in einen Strudel der Selbstkritik, die heute kaum weniger radikal zum Ausdruck kommt als der bekannte Optimismus des *american way of life*.

Diese allgemeinen Bemerkungen erscheinen notwendig, um die Eigenart des Kritizismus richtig zu beurteilen, der heute das große Leitmotiv fast aller amerikanischen Kulturzeitschriften darstellt. Er gleicht dem Kritizismus einer Jugend, auf die der erste Reif gefallen ist: noch extremer als der europäische, zuweilen maßlos bis zum Selbstzerstörerischen, ist er zugleich von einem eigentümlichen Vertrauen in den Wert eben dieser Kritik erfüllt. Auf der Suche nach einer Tradition hinter den Traditionen zerstört er diese, um jene zu



finden. Das geistige Vakuum und die Nullpunktsituation sind ihm nicht nur Folge eines Zerfalls der Ideologien, sondern ebenso Voraussetzung, um in einem neuen, diesmal reflektierten Pioniererlebnis sich vor einer tabula rasa der Werte zu erproben. Nicht der in den Händen gedrehte Kopf der europäischen Intellektuellen, den wir in den ersten Aufsätzen beschrieben, gibt hier das Modell, sondern ein Kopf, der sich um seinen Körper dreht und ihn schonungslos überprüft.

Historisch erklärt sich dies wohl unter anderem daraus, daß der amerikanische Intellektuelle als Typ erst in diesem Jahrhundert geboren wurde, ohne die Traditionen der Sophistik, des Mönchtums, des Hofnarren, des Bohemien und anti-bürgerlichen Revolutionärs. So bleibt er bei aller Reflexion ein Zwillingsbruder des modernen Technologen: noch in seinem schärfsten Anti-Pragmatismus pragmatisch verfahrend, intellektueller Anti-Ideologe, tendiert er dahin, mit seinem Kritizismus zugleich das Kritisierte und diesen selbst ad absurdum zu führen. Oft kämpft er nach zwei Seiten gleichzeitig – eine Situation, aus der etwa die bekannte Wochenschrift „The New Yorker“ ihren besonderen ironischen Snobismus entwickelte, gleichzeitig die sozialgläubige Mentalität der Vielen und die intellektuelle der Wenigen zu kritisieren und doch von beiden zu profitieren. Eben diese Situation aber verleiht der Haltung des amerikanischen Intellektuellen im gegenwärtigen Krisenmoment den Charakter des Paradigmatischen. Nirgends im Westen fühlt sich der einzelne so sehr als Outsider nicht einer bestimmten Gesellschaft wie in England, sondern der Gesellschaft; nirgends wird der High-Brow dem Low-Brow, der Geistige der Masse so rigoros konfrontiert. Und nirgends ist dieser Intellektuelle zugleich so sehr „in Amt und Würden“, so sehr als „professional“ und Spezialist seines Faches dem Funktionärs-Gesetz der modernen Massengesellschaft unterworfen. So wird der Middle-Brow zum verhaßten Schicksal und damit zum Komplex. „Unsere Intelligenz setzt sich zusammen aus einer Republik der Journalisten und einer Republik der Professoren, aber es fehlt der schöpferische Dilettant, der als Katalysator wirkt“, bekennet der Literaturkritiker John Aldridge in seinem neuen Buch „In Search of Heresy“.

Die amerikanischen Zeitschriften sind ein getreuer Spiegel dieser Situation. Zwischen den journalistisch aufgemachten Zeitschriften im Stile des *Reader's Digest* und den Zeitschriften der verschiedenen Universitäten und Colleges, die in ihrer überaus hochgetriebenen Intellektualität zuweilen an Zuchtprodukte erinnern, gibt es sozusagen keine Mitte mehr; was diese jahrzehntelang ausfüllte, etwa „Harper's Magazine“ und „The Atlantic Monthly“, ist automatisch nach unten abgesunken. Die Unterschiede liegen jedoch fast ausschließlich auf der vertikalen Skala der Reflexionsgrade, kaum auf der horizontalen Ebene verschiedener Standpunkte. Die meisten amerikanischen Kulturzeitschriften sind sozusagen mit sich allein, da es am Gegner fehlt, der zugleich Gesprächspartner wäre. Von der Fülle des informatorischen bzw. wissenschaftlichen Materials her gesehen, den europäischen Zeitschriften oft überlegen, sind sie ihnen an Fülle in der Deutung dieses Materials klar unterlegen. So erscheint hier oft auch der Non-Konformismus als konform. Und eben darum kann man im Fall Amerikas, im Gegensatz zu Europa, den Zeitgeist nicht eigentlich durch eine Charakteristik der einzelnen Zeitschriften kennzeichnen, sondern muß nach Sachgebieten unterscheiden.

Beginnen wir auf dem politischen Felde. Hier stellt der Kritizismus, dem die Intelligenz dieses Land heute in einem Maße sich unterwirft, das für das Selbstbewußtsein ausgeformter Nationen eigentlich zerstörend wäre, unmittelbar die Frage, inwieweit Amerika heute überhaupt noch eine von seinem Bewußtsein verantwortete Politik verfolge. Ob ein führender Journalist wie Walter Lippmann in der Tagespresse die amerikanische Ideologie des Welt-demokratismus, die er mit historischem Rückblick die Wilson-Ideologie nennt, für einen

„destruktiven Impuls und verantwortlich für das Kreuzzugspathos erklärt, das heute die Welt verunreinige und uns im Frieden zu Pazifisten, im Krieg zu Fanatikern mache“; ob ein Diplomat wie George Kennan in der maßgebenden außenpolitischen Zeitschrift „*Foreign Affairs*“ regelmäßig seine klagende Frage wiederholt: „Wann werden wir begreifen, daß der demokratische Moralismus unserer Verfassung im Kräftespiel der internationalen Arena nur abstrakte Verbindlichkeiten schafft, die die Ressentiments erhöhen statt vermindern?“; oder ob das politische Organ der akademischen Intellektuellen, die von der Universität von Notre-Dame in Indiana herausgegebene „*Review of Politics*“ kürzlich Amerika mit Rußland zusammen sieht als die beiden Länder, „die sich am wenigsten in die Lage anderer Nationen hineindenken können, weil sie als kontinentale Welten die Unterschiede immer nur regional beurteilen und durch ihre langdauernde Isolation egozentrisch geworden sind“ – auf allen Rangstufen der Publizistik begegnet man den gleichen Negationen ohne Gegenprogramm. Warum begraben wir eigentlich den toten Wilson noch einmal, wo doch auch sein Gegner, der Isolationismus, längst tot ist? – so etwa lautet das Ergebnis zweier Sonderhefte, die die von der Harvard-Universität betreute Zeitschrift „*Confluence*“ jüngst dem Thema „Wilson und die Probleme des Liberalismus“ widmete. Und denkt man nun hinzu, daß in den meisten Fällen diese Kritik mit den Methoden derselben Ideologie arbeitet, die man inhaltlich destruiert, und zwar mit den Methoden der „political science“, welche ja nur unter der Voraussetzung der Vergleichbarkeit (also Gleichartigkeit) politischer Verhaltensweisen wissenschaftlich sinnvoll sein kann –, dann erscheint der Rahmen, in dem das intellektuelle Amerika heute mit sich selbst im Streite liegt, als ein echter Zirkel.

Auf dem kulturpolitischen Felde, auf dem man mit ideologischen Vorstellungen arbeiten muß, erweist sich dieser Zirkel geradezu als eine Schlinge, in der sich die meisten Zeitschriften in kurzer Zeit verfangen haben. Das gilt vor allem für diejenigen, die sich von dem europäischen Polarisierungsschema links–rechts, das in der amerikanischen Ideologie keine Wurzel hat, Bewegungen mit Titeln wie „Neuer Radikalismus“ und „Neuer Konservatismus“ geborgt haben. Soweit diese Zeitschriften im Zeichen des Antifaschismus gegründet wurden, sind sie entweder in den ersten Strudeln des kalten Krieges untergegangen wie „*Politics*“ und „*The Modern Review*“, die Zeitschrift der amerikanischen Gewerkschaften. Oder aber sie wurden zunehmend farbloser wie die beiden linksliberalen Wochenschriften „*The Nation*“ und „*The New Republic*“, weil ihnen eben nicht wie ihren englischen Brüdern „*Spectator*“ und „*New Statesman and Nation*“ ein echter Konservatismus gegenübersteht, sondern nur ein nach allen Richtungen dehnbarer Liberalismus. – Entsprechendes gilt für die sogenannte Rechte, die Ende der vierziger Jahre mit einer Gruppe von Kulturkritikern um Russell Kirk, Clinton Rossiter und den Dichter Peter Viereck den „*New Conservatism*“ ins Leben rief. Die Bewegung verlief binnen kurzem im Sande, weil der weltanschauliche Rückgriff auf europäische Vorbilder wie Burke und Tocqueville über die eigene historische Wirklichkeit hinwegdachte, während der praktische Impuls nur auf eine Kritik des schlechten Liberalismus im Namen eines guten hinauslief. Was sich heute linksliberal gibt wie die Zeitschrift „*Dissent*“, die Norman Mailer mit herausgibt, oder rechtsradikal wie „*The National Review*“, polemisiert nicht nur gegen ein und denselben Gegner, den sogenannten „Couch-Liberalismus“ der komfortsüchtigen Massen. Auf beiden Seiten tut man es in dem gleichen Geiste mit einem fast religiösen Pathos, das dort an eine neue sozialistische Brüderlichkeit, hier an die menschliche Erbsünde appelliert. Es ist verständlich, daß in dieser Situation, die ideologisch meist nur feindliche Brüder erzeugt, die Theologen, voran Reinhold Niebuhr und Paul Tillich, auch in der politischen und kulturpolitischen Debatte Amerikas ein immer stärkeres Gewicht bekommen. So gehört Niebuhr zu den Leitartiklern der politischen Wochenschrift „*The New Leader*“.

Die einzige Zeitschrift rein ideologischer Herkunft, die sich aus dieser Schlinge in einer Art Spiralbewegung hinauszwinden verstand, ist die „*Partisan Review*“. Im ersten Jahrzehnt seit ihrer Gründung 1934 dem Kommunismus nahestehend, schwenkte sie nach dem Krieg frühzeitig in die Gegenposition ein. Von ihr gingen die ersten amerikanischen Anregungen zur Bildung eines antikommunistischen Kulturblocks aus, der sich dann in den verschiedenen europäischen Zeitschriften des Kongresses für kulturelle Freiheit vorstellte. Seitdem hat sich die „*Partisan Review*“ Schritt für Schritt von jedem politischen Engagement distanziert und pflegt als reine Kulturzeitschrift einen dialektischen Kritizismus nach allen Seiten. Ein „*New Yorker*“ für die Elite also, der freimütig bekennt: „Unser Kritizismus ist vielleicht Selbstzweck, demnach ein Religionersatz. Aber was bleibt anderes, wenn alle Überzeugungen zu Ideologien und Dogmen entartet sind? – Der heutige Freigeist muß ein No-Brow sein, seine Kritik so provozierend wie die Nietzsches, sein Typ der spirituelle Detektiv, der seine Stücke so wählt und schreibt, daß er den Leser fängt wie Hamlet den König mit der ‚Mausefalle‘. – Nur durch die Darstellung unserer Entfremdung können wir diese wieder aufheben, gleichwie nur der Speer, der die Wunde schlug, sie auch heilt. Wir müssen wissen, daß wir verloren sind. – Die Frage der Intellektuellen von heute sollte lauten: ‚Was, wenn die Bombe nicht fällt, was dann?‘“ Das sind einige Sätze aus Beiträgen der letzten Nummer. Sie haben europäisches Format; und in der Tat ist dies zugleich der Preis, den die „*Partisan Review*“ für ihre Haltung zahlen muß: sie ist heute zur guten Hälfte von europäischen Autoren geschrieben und steht nur noch mit einem Bein im amerikanischen Raum.

Mitten in die amerikanische Wirklichkeit zurück führt der Schritt vom ideologischen auf das soziologische Gebiet. Wir erwähnten bereits die Gründe, die die Soziologie in diesem Lande in den Rang einer nationalen Philosophie erhoben haben. Hier steht der amerikanische Geist Auge in Auge seinem Körper und auch seinen Komplexen gegenüber, nämlich dem von seiner Geschichte absolut gesetzten Begriff der Gesellschaft. Um so höher schlagen auf diesem Gebiet die Wogen der Selbstkritik. Es will etwas heißen, wenn der Herausgeber der für das amerikanische Unternehmertum repräsentativen Zeitschrift „*Fortune*“, William Whyte, kürzlich in einem Buch „*The Organization Man*“ mit der Parole „Kampf den Korporationen und den Managern, die unsere Gesellschaft zu einem konformen Brei von Konsumenten erniedrigen“, gegen die eigene Geschäftswelt zu Felde zieht. Führend in diesem Kampf dürfte „*The American Scholar*“ sein, um den sich eine Gruppe der besten amerikanischen Soziologen versammelt hat. Zu ihr gehört David Riesman, der Autor des Bestsellers „*The lonely Crowd*“; ferner die Anthropologin Margaret Mead, der französischstämmige Jacques Barzun und der deutschstämmige Richard Hofstadter. In der Zeitschrift läuft die Soziologie sozusagen wider sich selber Sturm; mit wahren Ingrimms testet man gegen die Vorherrschaft von Tests, Statistik, die Institutionalisierung des Wissens und der Wirtschaftsformen an. „Eine Generation ohne Träume, alles wissend, ohne Risiko disponierend, ein sicheres Familiendasein in der Provinz dem Abenteuer der großen Städte und Geschäfte vorziehend, Beruf und Korporation als Versicherungsanstalten bewertend – Kinder einer Ökonomie des Überflusses, in der niemand gegen nichts mehr aufbegehrt“, so kommentiert Riesman zum 25. Jahrgang der Zeitschrift im Herbst 1956 eine Umfrage der großen Wochenschrift „*Time*“ an die Studenten von 20 Colleges über ihre Lebensziele. „Wo bei uns in den Zwanzigern die Ideologie stand, steht heute die Planung und die Rationalisierung der Phantasie durch die manipulierten Halbwahrheiten der Filmmodelle, die Vorbilder sind, welche man nie persönlich gekannt hat“, ergänzt Margaret Mead in einem Aufsatz über unsere „*documentary culture*“. Der Soziologe Barzun analysiert die Folgen der „do-it-yourself“-Bewegung mit den Worten: „Bald werden wir uns vor dem Massenschwarm der Amateur-Maler, -Musiker und -Schriftsteller nicht mehr retten und unechte und echte Kunst nicht mehr unterscheiden können.“ In einer der letzten Nummern schreit buchstäblich der



junge Chicagoer Historiker Boorstin der Öffentlichkeit ins Gesicht: „Laut Statistik glauben 80 Prozent der Amerikaner gleichzeitig an den lieben Gott und den Komfort. Unsere Kultur steht im Begriff, zu einem umgekehrten Buddhismus zu werden, wo die Selbstaufgabe durch Anpassung die Transzendenz ersetzt – ein Nirwana als Rotariana.“ Daß solche Schärfe keine Ausnahme darstellt, beweisen die Ketzereien, die Joseph Wood Krutch regelmäßig in jeder Nummer unter dem Titel „Wenn Sie es nicht wörtlich nehmen“ veröffentlicht. „Nur kein Fernsehapparat im Haus – Das Radio produziert Kunstneurosen – Automation heißt: die Freizeit denen wegnehmen, die sie brauchen, und denen geben, die nichts mit ihr anfangen können – Unsere Entfremdung stammt weniger von Tatsachen als von dem Bild, das die Soziologie von der Gesellschaft entwirft – Einst war der Kern des Menschen die Seele, dann die Persönlichkeit, dann der Produzent; heute sind wir bei der schamlosesten aller Gleichungen: Mensch = Konsument angelangt.“

Solche Aussagen übertreffen an Radikalität das meiste von dem, was die europäische Kulturkritik heute gegen die Technisierung vorbringt. Soweit sie nicht nur Ausdruck eines Affektes sind, argumentieren sie auf der theoretischen Grundlage der sogenannten „*cultural anthropology*“, die seit etwa 30 Jahren, in Reaktion auf die faschistische Rassenlehre, in wachsendem Maße zu einem Generalnennen für die verschiedensten Disziplinen der Forschung (Ethnologie, Mythenkunde, Psychologie, Soziologie und Philosophie) geworden ist. Ihre Tendenz offenbart freilich zum andernmal den erwähnten Widerspruch, in dem sich heute die amerikanische Intelligenz nicht nur gegenüber ihrer Gesellschaft, sondern auch mit sich selber befindet. Auf der einen Seite sucht diese Kulturanthropologie den Monismus der demokratischen Zivilisationsidee zu relativieren, indem sie den Pluralismus der verschiedenen Kulturen und das Inkommensurable ihrer religiösen, moralischen und sozialen Verhaltensweisen an Hand eines umfangreichen Materials möglichst drastisch vor Augen führt. Auf der anderen Seite bedient sie sich dabei eines Kulturbegriffs, der selbst monistisch und abstrakt, vor allem auch, ähnlich wie der Begriff der Rasse, a-historisch gedacht ist und die Entwicklungsfaktoren weitgehend ausklammert. Auch hier steht die menschliche Gesellschaft, parallel zu der unseres technischen Zeitalters, zugleich im All und Nichts eines Vakuums, die polaren Strukturen – nenne man sie Kultur-Zivilisation, Geist-Blut, Elite-Volk, Individuum-Gemeinschaft – werden unter den Allgemeinbegriff der Kultur subsumiert und damit zugleich aufgehoben oder eskamotiert. Ziel und Methode der Kulturanthropologie bleiben inkongruent.

Man kann das sehr deutlich an der zwiespältigen Haltung ablesen, die eine der wenigen Monatsschriften von Rang – die meisten bisher zitierten Zeitschriften erscheinen vierteljährlich – kennzeichnet. Es ist die von dem jüdisch-amerikanischen Komitee herausgegebene „*Commentary*“. Hier treten ein bewußter Wille zur Assimilation und ein unbewußter zur Bewahrung des eigenen jüdischen Erbes zuweilen wie zwei Hälften in einer gespaltenen Persönlichkeit nebeneinander auf. Während man im Sinn der „*cultural anthropology*“, gegen Koestler und vor allem gegen Toynbee polemisierend, das Judentum weder als Rasse noch als Nation noch als Religion, sondern als „Kultur“ definiert wissen will, wendet man gleichzeitig auf die Araber nicht dieses, sondern jenes Kriterium an. Das wurde besonders in den Monaten des israelisch-ägyptischen Konfliktes deutlich. – Eine ganz ähnliche Spaltung zeigt sich im Problem des amerikanischen Negers. Mit der wachsenden Technisierung und Urbanisierung, die eine immer stärkere Durchdringung von Norden und Süden zur Folge hat, wurde aus der alten Spannung zwischen Weiß und Schwarz immer mehr eine Spannung zwischen Schwarz und Schwarz. Das heißt: der gebildete amerikanische Neger wird sich seiner selbst nur in Form der Verfremdung bewußt und tritt nicht so sehr, wie im europäisierten Afrika, mit westlichen Ideologien als Führer seiner Rasse auf; er sucht sich umgekehrt von seinen weniger gebildeten Artgenossen zu distanzieren und, wie der bekannte

Schriftsteller Richard Wright kürzlich in der Zeitschrift „Dissent“ aussprach, „eine eigene gute Gesellschaft darzustellen“. Auch dies darf man als Reflex des monistischen Trend des amerikanischen Bewußtseins deuten: in dem Augenblick, in dem dieses sich zum Problem wird, erfährt es das andere oder den anderen als das „ganz andere“. Der nicht genügend anerkannte oder verleugnete Dualismus wird zum Komplex, und der Gegenpart nimmt dämonische Züge an.

Eine parallele Tendenz zeigt sich in der Entwicklung der *Psychoanalyse*, dem anderen großen Schlüssel der amerikanischen Selbstkritik. Ähnlich wie die Soziologie liegt sie im Kampfe mit sich selbst. In den Händen der vielen noch immer ein Instrument zur besseren Anpassung des einzelnen an die Gesellschaft, ein Mittel der Erziehung also, daß man nicht früh genug schon bei den Kindern zur Anwendung bringen kann – hat sie sich in den Händen der wenigen geradezu umgekehrt und ist zum Beweismittel für die Imperfektibilität des Menschen und die Unerziehbarkeit seiner Triebe geworden. „Freud als Tragiker – Freud als Chthoniker – Freud als Gegner der Kultur“ – so lauten einige Titel von Aufsätzen, die zum 100. Geburtstag Freuds in verschiedenen Zeitschriften erschienen. Der Prozeß läuft in gewissem Sinn auf eine Inversion der Psychoanalyse hinaus; das Ich und das Es vertauschen ihre Vorzeichen. Freuds Wahlspruch „Aus Es soll Ich werden“ heißt nun etwa: Aus dem Ich des vergesellschafteten Individuums soll das sich im Es wiederfindende Ich werden, das Über-Ich des vitalen Helden, der seiner Selbst bewußte Instinkt. So ergibt sich häufig eine paradoxe Kreuzung von Freudschen und Jungschen Thesen. „Wir berauben den Geist um so mehr seiner Möglichkeiten, als wir uns einem von der Kultur abhängigen Begriff der Persönlichkeit unterwerfen“, schrieb Lionel Trilling zum Gedenktag Freuds in der „*Partisan Review*“.

Und damit wären wir endlich soweit, uns die Welt zu erklären, die dem Europäer in den eigentlichen High-Brow-Zeitschriften der besten amerikanischen Colleges, der „*Kenyon Review*“ in Ohio, der „*Sewanee Review*“ in Tennessee, der „*Hudson Review*“ von Princeton entgegentritt. Es ist die Welt des *literarischen Kritizismus*, der hier die Themen fast bis zur Manie beherrscht. Mit Recht hat man sagen können, die Elite der amerikanischen Intelligenz versammelte sich heute in der Literaturkritik wie in einem Orden; sie ist geradezu die Ausdrucksform der amerikanischen Metaphysik geworden, ja ein mit theologischen Weihen umgebener Kult. Denn sie verdeutlicht stärker noch als alle anderen Tendenzen, die wir verzeichnet haben, die Grenzerfahrung des amerikanischen Selbstbewußtseins. Insoweit dieses, auf sich selbst zurückgeworfen, sich in einer Spiegelsituation befindet, rückte fast zwangsläufig die Ästhetik in den Mittelpunkt des Denkens und teilte dem Literaturkritiker so etwas wie die Rolle eines Priesters zu, der die Arkana des modernen Wissens verwaltet. Der Vorgang muß vielleicht in Parallele zu der Entwicklung gesehen werden, die die pragmatisch bestimmte amerikanische Moralphilosophie in ein System reiner Zeichenlehren einmünden ließ, in dem Mathematik, Semantik und Linguistik das Feld beherrschen. In dem Maße nämlich, in dem der puritanische ethische Impuls, die Welt vom Pragma her handelnd zu vervollkommen, vom Prozeß der technischen Perfektion gleichsam absorbiert wurde und wie ein Läufer im Ziel zusammenbrach, veränderte sich zugleich das Substrat des Denkens. An die Stelle der Materie rückte ein bestimmtes Ordnungssystem von Formen, aus Naturstoff wurde Kunststoff. Und damit ist zugleich im allgemeinsten Sinne die Konstellation für die Geburtsstunde der modernen Literaturkritik bezeichnet. War hier der Punkt, wo sich die Welt unmittelbar als Kunstwerk präsentierte, so war hier vielleicht auch die Öffnung zu finden, durch die echte Bilder wieder in die Leerformen mathematisierter Begriffe einströmen könnten. Lag hier nicht die Chance, im Schoße der Abstraktionen selbst die alte Heimat, ein Denken in Symbolen, wiederzufinden?

Das sind Kernfragen, die in Europa schon vor der Jahrhundertwende unter dem Einfluß des Symbolismus und seines Anspruchs, die Kunst an die Seite, ja an die Stelle der Religion zu rücken, gestellt worden sind. Seither steht die Elite unseres Geistes mit ihnen in Auseinandersetzung; Namen wie Valéry und Eliot, aber auch George und Borchardt, Hofmannsthal und Musil, Croce und E. R. Curtius bezeichnen die vorderste Linie. Nirgends aber haben diese Fragen eine ganze Bewegung ins Leben gerufen, wie dies in Amerika mit dem sogenannten „New Criticism“ geschah. Der Grund dafür dürfte auch hier in der Vehemenz zu suchen sein, mit der das amerikanische Bewußtsein an seine Grenzen stieß; in der Radikalität seines Reflexionserlebnisses und dem Drang, die Schranken der eigenen, historisch nur durch die Neuzeit konstituierten Rationalität zu durchbrechen. Zunächst ging der New Criticism von einer noch ganz pragmatisch und technisch bestimmten Analyse von Wortzusammenhängen und -bedeutungen aus: ähnlich wie bei der cultural anthropology die jeweilige Kultur, sollte das Kunstwerk rein aus sich selbst erklärt werden. Im letzten Jahrzehnt hat er sich mit seinem Vokabular, mit Begriffen wie Spannung, Polarität, Kontrapunkt so tief in die Doppelsinnigkeiten des Symbolischen hineingearbeitet, daß er seine eigenen Voraussetzungen als System aufzuheben droht. Immer deutlicher offenbart sich das Utopische oder auch Titanische seines Anliegens, bewußt über den Schatten des eigenen Bewußtseins springen zu wollen. Die Symbiose von Kritik und Dichtung, Begriff und Bild, Analyse und Imagination; die Vereinigung der zwei verschiedenen Grundqualitäten der Sprache als ausdrückendes Zeichen und als deutende Bezeichnung im Symbol; der Anspruch, die Erfahrung des Objektiven mit der Erfahrung des Bewußtseins von den Objekten in eins zu setzen – all diese Fragen des kardinalen Problems von Realismus und Nominalismus, deren Lösung das Abendland der religiösen unio mystica von Sein und Bewußtsein vorbehielt, sollen hier mit den Mitteln einer formalistischen Kritik bewältigt werden. (Bekanntlich versucht die marxistische Literaturkritik ähnliches mit ideologischen Mitteln.) Nicht zufällig sind die führenden Vertreter des New Criticism (Allen Tate, Yvor Winters, Kenneth Burke, R. P. Blackmur) auch als Dichter hervorgetreten – wer wüßte zu sagen, ob aus Neigung oder Pflicht? Und nicht zufällig konzentriert sich ihr Interesse einseitig auf jene Dichter, deren Werk ein möglichst extremes Spannungsverhältnis zwischen Wissen und Fühlen, Wille und Instinkt auszeichnet: in Amerika Melville und Henry James, Ezra Pound und Faulkner, in England Joyce und Eliot, in Frankreich Proust und Valéry, in Rußland Dostojewskij statt Tolstoi.

Nach den letzten Heften der genannten literaturkritischen Zeitschriften zu urteilen, macht sich freilich zur Zeit die Skepsis gegen die eigene Methode immer stärker bemerkbar. Die Reaktion war angesichts der Hybris des Versuchs vorzusehen. Als einer der ersten erhob T. S. Eliot seine Stimme in der „Sewanee Review“ und distanzierte sich von dem Ruf, allzusehr als Vater des New Criticism in Anspruch genommen zu werden. „Der moderne Kritizismus steht in der Gefahr, über das Werk hinauszudenken, das er betrachten soll, und über der Entwicklung von Details der eigenen Methode sein Grundanliegen zu vergessen. Wir können eine Dichtung gewiß nicht nachempfinden, wenn wir sie nicht verstehen; wir werden sie aber auch nicht verstehen, wenn wir sie nicht mitfühlen können.“ Ironisch kommentiert Philipp Rahv, der Mitherausgeber der „Partisan Review“, in der „Kenyon Review“ die „New Critics“ als Puristen, die das Kunstwerk allen Fleisches der Szene, der Figürlichkeit und der Aktionen gründlichst beraubt hätten, und zitiert eine Erfahrung Lionel Trillings mit seinen Studenten: „Sie haben einen Trick entwickelt, z. B. vom Geld in Dostojewskijs Erzählungen wie von einem Symbol zu reden, als ob nie jemand diesen Stoff in dieser Welt gebraucht habe und als ob daran zu denken bereits ‚sub-literarisch‘ sei.“ Allen Tate gesteht in seinem letzten Essay in der „Sewanee Review“, die er mitherausgibt: „Unsere Literaturkritik befindet sich in einer Position zwischen Dichtung und Philo-



sophie eigentlich im Stande dauernder Unmöglichkeit. Mit ihr treibt der Ästhet im Bewußtsein seiner Isolation eine Idolatrie der Mittel. Wir sind am Ende einer Periode, ohne daß das Neue schon zu sehen wäre.“ In gleichem Sinn schreibt R. P. Blackmur in der „Hudson Review“: „Den zwei großen äußeren Tatsachen unserer Zeit, der Explosion der Bevölkerungsmassen und der Atomenergien, entsprechen als innere die Entwicklung von Techniken, die Psyche des Menschen analytisch aufzuschließen, und die Wiederkehr des Teufels. So werden heute das Diabolische, das Dämonische und das Chthonische zu Kündern des Lebendigen, wir selbst aber zu eben dem Problem, das zu lösen wir uns bemühen.“

Blackmurs Aufsatz trägt den Titel: „Der große Zugriff der Widervernunft“; ähnlich schrieb Allen Tate über seine Essays den zweideutigen Titel „Reason in Madness“, Vernunft im Wahnsinn. So wiederholt sich auch hier, auf der höchsten intellektuellen Ebene, der typische Selbstwiderspruch des modernen Amerika. Der Versuch, mit der von der Verfassung ererbten rationalen Vernunft direkt, wie die alten Pioniere, ins Dunkel einzudringen und die Archetypen des Unbewußten in logischen Kategorien, sogenannten *patterns*, einzufangen, hat den natürlichen Lebensgrund in einen Abgrund, das Dunkel in ein Dämonium verwandelt. Der Anspruch auf totale Fusion erzeugt Fission, gleichwie der totale Demokratismus der One-World die radikale Zweifelt der Welt erzeugte.

Daß es sich bei dieser Erfahrung um eine Konstante des amerikanischen Bewußtseins handelt, beweist seine große Dichtung seit Melville. In nicht wenigen Werken erscheint vorwegnehmend gestaltet, was sich in der gegenwärtigen amerikanischen Selbstkritik auf reflexiver Ebene spiegelt. Die Jagd des New Criticism nach dem großen, die Gegensätze integrierenden Symbol hat ihre Entsprechung in der Jagd Ahabs nach dem großen Wal, seine gegenwärtige Krise die ihre vielleicht in der Kreuzigung Billy Budds, des adamitischen, die Alleinheit des Lebens verkündenden Menschen. Die Analogien dazu im Werke Faulkners liegen auf der Hand. Über der amerikanischen Poesie, die seit Whitman unentwegt nach einer alle Weltsprachen und -symbole zusammenraffenden Ursprache sucht, geistert heute das zerrissene Gorgonenhaupt der späten Chiffren-Dichtung von Ezra Pound. In einem soeben erschienenen Kommentar zu einer Anthologie amerikanischer Lyrik schreibt W. H. Auden in echt englischer Weise: „Welch ein Panorama des Alleinseins von Menschen, Passionen, Ideen, Landschaften mit sich selbst. Die Natur ist hier nicht Mutter, sondern Antagonist, nackt wie der Geist, der sie bedichtet.“

Man könnte die gleichen Worte auch auf den modernen amerikanischen Roman anwenden, in dem das Lebendige vom Primitiven, das Geistige vom Nihilistischen gleichsam absorbiert erscheint. Treffend bemerkt William Barrett, einer der besten Kulturkritiker aus dem Team der „Partisan Review“: „Je bewußter die literarische Jugend von heute unsere Werte spiegelt, um so unsicherer werden diese. Auf der Suche nach sich selbst ist der amerikanische Geist heute vor die Notwendigkeit gestellt, die Bahnen seines historischen Denkens zu verlassen und neue Wertquellen zu erschließen, die nur außerhalb des Erfahrungsbereiches unserer Geschichtsverfassung zu finden sind – sei es in einem neuen Mythos, sei es in der europäischen Tradition vor der Neuzeit.“

Die beiden Wege, die Barrett nennt, erweisen sich freilich bei näherem Zusehen als ein und derselbe. Beide schließen die gleiche Kehre ein: um zu wissen, wohin man geht, muß man heute zunächst wissen, woher man kam. Die Versuche, die Tiefen der eigenen Vorgeschichte mit Hilfe von Mythen in fremdem Gewande, dem indianischen vor allem, wieder zu erschließen, wie sie von Gruppen im geistigen Süden des Landes um die „New Mexico Quarterly“ oder der cultural anthropology gemacht werden, erscheinen von vornherein begrenzt. Der große Zeiger weist nach Europa, auf den bewußten Weg des geschichtlichen Rekurses. Antike und Mittelalter wollen neu gewonnen werden, möglichst in einem beide

Phasen umgreifenden und zusammenschauenden Denken. Daher, bei den heute führenden Geistern, die Dominanz des scholastischen Aristotelismus gegenüber der platonischen Tradition. Noch beherrschen die Namen des großen lateinischen Weges von Vergil über Dante zu den Elisabethanern und dem Barock unter Führung des Amerika-Europäers T. S. Eliot das Feld der historischen Auseinandersetzung in den literarischen Zeitschriften; noch liegt im Vergleich dazu der hellenistische Weg von Homer, Pindar und Äschylos über die Renaissance bis zu Vico, Goethe und die Romantik im Dunklen. Das kann sich jeden Tag ändern, wenn . . . ja wenn Europa selbst sich der ganzen Polarität seiner Tradition bewußt bleibt. Alle Symptome der amerikanischen Selbstkritik, die wir aufgezeichnet haben, offenbaren letztlich nichts anderes als ihren paradigmatischen Charakter für die Krise des abendländischen Geistes überhaupt. Es ist *unser* Utopismus und *unser* Pessimismus, *unsere* Geschichtshoffnung und *unsere* Verlorenheit, es ist der Konflikt unseres eigenen Bewußtseins, der sich hier wie in einem Spiegelteleskop vergrößert darstellt. Damit die Linse wieder auf das rechte Maß zurückgeschraubt werden könne, ist es notwendig, daß wir die schonungslose Selbstprüfung des heutigen Amerika zugleich als Prüfung unserer Selbst verstehen. Beziehen wir Wort für Wort auf uns, was der Dichter und Staatssekretär Archibald McLeish vor Jahren in einem vielbeachteten Aufsatz des „*American Scholar*“ den Amerikanern sagte: „Wir Amerikaner sind samt und sonders Ausnahmen, weil wir von Auswanderern herkommen, die mit einer heimatlichen Tradition gebrochen haben. Spaltet man ein Elektron aus seinem Verband, so erzeugt man nach physikalischer Regel eine Sprengung der Energie in Form von Explosionen. Amerika ist nichts anderes als ein Erzeugnis solcher aus einheitlichen Volkskörpern abgespaltenen Energien. Wir alle sind Displaced Persons. Der Preis für unseren Energiegewinn ist der Verlust an innerem Zusammenhalt und einem gemeinsamen Stil. Dieser Verlust wird nicht eher wiedergutmacht werden können, solange wir nicht aus freien Stücken und bewußt in den Bannkreis der Kultur zurückfinden, die wir einst verließen.“

Im Jahre 1865 veröffentlichte Thomas Wright in London eine Geschichte der Karikatur: „A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art.“ In diesem Werk finden wir eine sehr interessante Feststellung. „Kunst ist“, heißt es da, „in ihren frühesten Anfängen Karikatur.“ Dieser Satz scheint zu sagen, daß die Karikatur als Vorläuferin der Kunst überhaupt – nicht bloß der modernen Kunst – aufzufassen ist. Doch ist dies nicht richtig. Wenn Wright dies feststellte, so schwebte ihm ein ganz anderer Begriff der Karikatur vor, als wir ihn heute haben. Er ging davon aus, daß es das Ziel der Kunst sei, ein Bild des Ideal-Schönen zu schaffen – wie es die anerkannte Ästhetik vorschrieb. Alles andere schien ihm Versuch zu sein, Mißbildung, Verzerrung, mißlungen durch Ungeschicklichkeit, unzureichendes Können oder was immer. Die Kinderzeichnung, die Kunst der Vorzeit und der primitiven Völker, und eben die Karikatur schienen ihm hinter der als selbstverständlichen Kanon geforderten Ebenbildlichkeit, der getreuen (und in Richtung auf das angestrebte Ideal gesteigerten) Naturabbildung zurückzubleiben. Sie waren für ihn erste Ansätze zur Kunst, nicht mehr. Für die ihnen innewohnende Aussagekraft hatte er noch kein Organ.

Diese Auffassung der Karikatur war die damals herrschende. Sie deckt sich mit der Definition, die hundert Jahre früher in Diderots und d'Alemberts berühmter „Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers“ (1751/72) gegeben wurde. Dort wird die Karikatur als eine „libertinage d'imagination“, eine Ausschweifung der Vorstellungskraft, bezeichnet, die der Unterhaltung und Erheiterung dient. Werner Hofmann, ein junger Wiener Kunsthistoriker, der vor kurzem eine aufschlußreiche Einordnung der Karikatur in die Kunstgeschichte versucht hat („Die Karikatur“, Wien, Brüder Rosenbaum, 1956), schreibt dazu: „Das Zerrbild wurde aus dem Weihebezirk der Kunst gedrängt, seine Bedrohung gebannt, indem man es auf das ‚Komische‘ festlegte, wo es keinen Schaden zu stiften vermochte.“

In dem Maße, in dem dann die ursprüngliche Ausdruckskraft in der Kunst als höherer Wert erkannt wurde als die naturgetreue Wiedergabe eines Objekts, und sich die Überzeugung von der Eigengesetzlichkeit der Malerei, ihrer Linien, Formen und Farben, durchsetzte, kam auch die Karikatur wieder zu Ehren. Heute sehen wir in ihr nicht mehr den ungeschickten Versuch, ein idealisiertes Abbild der Wirklichkeit zu geben, auch nicht eine bloße Unterhaltungskunst, sondern einen selbständigen Randbezirk der bildenden Kunst. Es ist nicht leicht, eine Definition der Karikatur zu geben. Theodor Heuss, der universal gebildete deutsche Bundespräsident, der einige Bücher über Fragen und Persönlichkeiten der bildenden Kunst publiziert hat, hat sich in seinem Essay „Zur Ästhetik der Karikatur“ zuletzt darum bemüht („Zur Kunst dieser Gegenwart“. Drei Essays. Tübingen, Rainer Wunderlich, 1956). Er schreibt: „In der Karikatur setzt die Tätigkeit des Verstandes ein, der Absichten fremder, nicht rein künstlerischer Natur in die Arbeit hineinträgt und mit den Mitteln der Darstellung vermengt. Diese Absicht mag eine boshafte Verspottung, eine gutmütige Verulkung sein oder eine pathetische Steigerung . . . Alle diese Dinge haben mit dem engeren und eigentlichen Kunstwillen, eine wahre und klärende Darstellung der Natur wie der eigenen Empfindung zu geben, nichts oder doch nur wenig gemein. Wer nun nicht auf eine gesonderte und reinliche Auffassung des Wortes Kunst verzichten will, muß bedacht sein, die Karikatur auf einem Grenzgebiet anzusiedeln, wie etwa das Plakat, der Buchschmuck, die Illustration. Natürlich läßt sich die Karikatur nicht diesen allen ohne



weiteres gleichsetzen. Sie ist ein Zwitter. Sie ist kein Kind der Anschauung und der künstlerischen Darstellung, sondern der ‚literarischen‘ Idee und künstlerischer Mittel.“

Der letzte Satz, von Heuss durch Kursivdruck hervorgehoben, scheint uns als Definition der Karikatur allerdings unvollständig zu sein. Da die Karikatur stets wirklichkeitsbezogen ist und diese Wirklichkeitsnähe der Phantasie des Karikaturisten Grenzen setzt, ist sie immer untheatralisch, unliterarisch. Richtiger wäre es wohl zu sagen, sie sei nicht nur ein Kind der Anschauung, sondern auch bestimmter Absichten des Künstlers.

Heuss selbst korrigiert denn auch diese Definition schon auf der folgenden Seite: „Nicht der Kunstforscher, sondern der Kulturhistoriker lenkt zuerst seine Aufmerksamkeit zu den Spottzeichnungen, die etwa um die Zeit des Humanismus und der Reformation aufzukommen beginnen . . . Sie stehen in Zusammenhang mit den geistigen, politischen, religiösen Kämpfen, zu denen sie als Waffe gebraucht werden. Sie zeigen, mitunter im Zerrbild, die Sitten der Berufe und Stände. Und ganz simpel: sie zeigen die Wirklichkeit. In der Tat, trotz des scheinbaren Widerspruches sind es vor allem die karikaturistischen Blätter, auf denen wir ein Bild des Lebens, der Trachten, Werkzeuge, der Wohnart früherer Jahrhunderte gewinnen. Die eigentliche, die ‚hohe‘ und repräsentative Kunst, die in den Zeitläufen der Feudalität bis in die Romantik hinein das Gepräge gab, hat sich früh dem tagtäglichen Legen entfremdet, umhängt es mit Kostüm und Kulisse. Da ist es beinahe schon Karikatur, wenn die Wirklichkeit gezeigt wird, wie sie ist. So läßt sie am meisten den Kulturforscher in die Gassen, Wochentuben, Ärztezimmer und Soldatenkneipen der Vergangenheit sehen . . .“

Werner Hofmann, der nicht wie Heuss noch von einer ansatzweise durch Humanismus und Renaissance geprägten Kunstauffassung ausgeht, faßt den Begriff der Karikatur enger; er läßt Karikatur nur als Protest gegen eine Kunstauffassung des Ideal-Schönen gelten, begrenzt also ihre eigenständige Entwicklung auf die Zeit von der Renaissance bis zum Beginn der modernen Kunst (eine Ansicht, an der wir später noch eine kleine Korrektur anbringen wollen). Er schreibt: „Die Karikatur kann erst begriffen werden, wenn wir sie als Partner eines Dialoges betrachten, in dessen Verlauf sie die Rolle des Fragenden, des Behauptenden und Provozierenden zu spielen hat . . . Als Zerrbild verstanden, bleibt sie stets einem Vorbild verpflichtet, setzt sie die anerkannte Regel voraus und bedarf des schönen Ideals, um überhaupt als Provokation, als Widerspruch spürbar zu werden . . . Der Karikaturist lebt, wie jeder Revolutionär, von dem System, das er angreift.“

Aber auch Hofmann weist der Karikatur eine Zwitterstellung zu. Fußend auf den Studien von Ernst Kris und Ernst H. Gombrich („The Principles of Caricature“, London, The Brit. Journal of Medical Psychology, 1938, und „Caricature“, London, The King Penguin Books, 1940) sieht er sie angesiedelt in dem Grenzbereich zwischen Wirklichkeit und Phantastik: „Verfolgt man ihren Protest . . . so wird man Zeuge der allmählichen Umwandlung der Karikatur aus einer kritischen Randnotiz, aus einer Skizzenbucheintragung in visionäre Gebilde, die nichts mehr verzerren, da sie sich auf eine Gegenwelt des Alogischen berufen, in deren Bezirken weder die Vernunft noch die Schönheit Gesetzesmacht besitzen.“

Die Karikatur geht also von der Einsicht aus, daß die Oberflächen-Erscheinung der Menschen und Dinge nicht unbedingt mit ihrem Wesen zusammenfallen muß; daß nicht alles, was wir sehen (und wie wir es sehen), durch eine innere Wahrheit gedeckt ist, kurz, daß nicht alle Dinge mit sich selbst übereinstimmen müssen, sondern daß Sein und Schein auseinanderfallen können.

Der Karikatur geht es nun darum, das innere Wesen zu zeigen und nicht den bloßen Augenschein, oder genauer: nicht bei der sichtbaren Oberfläche, beim äußeren Eindruck einer Erscheinung stehen zu bleiben, sondern diesen konsequent in Richtung auf das unsicht-

bare Wesen der dargestellten Erscheinung abzuändern – durch eine Überbetonung der essentialia, der Wesensmerkmale und durch eine Verzerrung äußerer Formen.

So ist die Karikatur von vornherein weniger der Erscheinungsform der äußeren Wirklichkeit unterworfen, als dem, was die heutige Kunstwissenschaft als Gesetze der Kunst erkannt hat, der Kraft der Linien und Formen (die Farbe spielt in der Karikatur, wenn überhaupt, so nur eine sehr untergeordnete Rolle). Eine Eigengesetzlichkeit der Mittel und der Darstellung ist seit jeher unausgesprochene Voraussetzung der Karikatur.

Die Karikatur befindet sich der äußeren Wirklichkeit gegenüber in einem kritischen, ja übergeordneten Verhältnis: sie ist Instanz der Wirklichkeit. Sie ist das Tribunal, vor dem sich die Wirklichkeit zu verantworten hat und das das Urteil über sie fällt. Jede sichtbare Verzerrung der Wirklichkeit durch die Karikatur ist eine Verurteilung der Wirklichkeit. Sie wurde gewogen und zu leicht befunden.

Diese Wesensmerkmale bestimmen die Rolle der Karikatur als Vorläuferin und Wegbereiterin der modernen Kunst.

Diese Rolle, die sie in der Kunstgeschichte spielte, wird deutlich, wenn wir die beiden Wurzeln betrachten, aus denen sie gewachsen ist.

Die Karikatur hat zwei Wurzeln. Die eine liegt im Bereich des mythischen Denkens. Das späte Mittelalter kannte Schand- und Spottbilder, durch die der derart Dargestellte unmittelbar angegriffen und getroffen werden sollte. Wußte sich ein Verurteilter dem Spruch zu entziehen, so wurde das Urteil an einem Bildwerk, an einer aufgeputzten Strohuppe oder dergleichen, vollzogen. Dem lag die Überzeugung zugrunde, daß diese Hinrichtung auch den leiblich abwesenden Verurteilten treffen mußte: die Überzeugung von der inneren Identität von Bild und Abbild. Nur diese Identität machte die Urteilsvollziehung in absentia wirksam. Ein anderes Beispiel für diese mythischem Denken entstammende Anschauung finden wir in den Höhlenzeichnungen der Eiszeit, wo oft in den Leib des Bison bereits der tödliche Pfeil eingezeichnet ist. Kafka drückte diese magische Ungültigkeit der Zeit einmal so aus: „Noch spielen die Jagdhunde im Hof, aber das Wild entgeht ihnen nicht, so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.“

Während das Schandbild meist zerstört wurde, „beschränkt sich die Karikatur darauf, ihren Gegenstand mit künstlerischen Mitteln zu ‚verletzen‘ . . . Aus dieser Sphäre bezieht die Karikatur ihre anklagende Besessenheit: sie ist Schaustellung und Bloßstellung in einem . . .“ (Hofmann).

Die andere Wurzel der Karikatur liegt im rationalen Bereich. Sie kommt aus dem Zweifel, ob die Gesetze der klassischen Kunst absolute Gültigkeit haben und ob das Weltgebäude der Logik und Vernunft, in dem alle Dinge am Maße des Menschen (als der Krönung der Werthierarchie) gemessen werden, wirklich unumstößlich und das einzig mögliche sei. Der Karikaturist ist von Natur aus Skeptiker. Er glaubt nicht so ohne weiteres an das, was er sieht. Er mißtraut den Dingen. Mit seiner Zeichenfeder kratzt er an ihrer Oberfläche, neugierig zu erkennen, was wohl darunter zum Vorschein kommt.

Läßt sich aus der Verwurzelung der Karikatur im mythischen Bereich ihre ernste, anklägerische Seite erklären, so ist ihre heitere, spielerische Seite in dem zweiten Herkunftsbereich begründet. Nur zu oft kommt unter der Oberfläche der Erscheinungen eine „verkehrte Welt“ zum Vorschein, in der die Logik und die physikalischen Gesetze der Erde keine Gültigkeit haben. Das Absurde und Paradoxe wird Wirklichkeit. Wir begegnen hier einer auf den Kopf gestellten Welt, aber keinem konsequenten und systematischen Entwurf einer „Gegenwelt“. Stets werden nur einige Aspekte unserer Welt umgedeutet – andere Erfahrungstatsachen behalten auch in der „verkehrten Welt“ ihre Geltung. Die Karikatur, die an der Grenze zu diesem Bereich des Phantastischen und Grotesken steht, zehrt insofern von ihm, als sie das in unserer Welt tatsächlich vorhandene Absurde und Wider-

sprüchliche aufspürt. Denken wir nur an Daumiers Lithographie, die „Das Orchester, während man eine Tragödie spielt“, darstellt: da sitzen die Spieler, ohne sich im mindesten um die Vorgänge auf der Bühne zu kümmern, gähnen und schlafen, recken und langweilen sich. Oder denken wir an die Zeichnungen von George Grosz oder Kurt Moldovan, der den Menschen im Zirkus sah, wie er vom peitscheschwingenden Tiger dressiert wird.

Aus diesen beiden Bereichen, aus Mythos und Skepsis, stammt auch das, was wir heute unter dem Begriff „moderne Kunst“ subsumieren. Der Kubismus, der unsere kategorial gesetzte Zeit-, Raum- und Kausalanschauung souverän mißachtete, zeigt am deutlichsten eine Hinwendung zum Bereich mythischer Weltauffassung. Er macht Dinge, die bislang in unserem Bewußtsein durch räumliche, zeitliche, kausale Grenzen voneinander getrennt waren, in einem Bild und mit einem Blick erlebbar. Das Werk vieler Expressionisten und von Einzelgängern wie Klee oder Chagall hat seine Voraussetzung in einem ursprünglichen, archaischen Welterleben. Mythische Vorstellungen spielen im Werk Picassos eine bestimmende Rolle, die in einem jüngst erschienenen Buch des Spaniers Vicente Marrero ausführlich behandelt werden. („Picasso und der Stier“, Nürnberg, Glock und Lutz, 1957.) Die andere Wurzel der modernen Kunst liegt in jenem Zweifel an allem, was bisher als gültig angesehen wurde – in jener um die Jahrhundertwende und im Jahrzehnt danach plötzlich zutage tretenden Skepsis, ob der Mensch wirklich den ganzen Bereich der Wirklichkeit schon erforscht und die ganze Welt sich unterworfen habe. Die Malerei des Impressionismus drückt zuerst diesen Zweifel im Augenscheinlichen aus, die sichtbare Welt löst sich auf in einen farbigten Schleier. Alles, was selbstverständlich war, bietet auf einmal keine sichere Grundlage mehr: es muß neu erobert werden. Cézanne beginnt als erster den ungeheuer schwierigen Weg, den Dingen aufs neue Festigkeit und Gestalt wiederzugeben: „Ich bemühe mich, aus dem Impressionismus etwas Festgefügtes, Dauerndes zu machen, wie die Kunst der Museen.“ Die Dinge, so erkennt er, können diese Festigkeit und Gestalt aber nicht von außen, sondern nur von innen her gewinnen: in der Malerei also nur durch die Mittel der Malerei. Der Skeptiker wird abgelöst durch den Mythenbildner, der Gestalt schafft.

Schon Hugo von Hofmannsthal hat das erkannt. In einem Aufsatz über Franz Stuck (1894; in Prosa I, Gesammelte Werke, herausgegeben von Herbert Steiner, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1950) stellt er die Rolle der Karikatur als Vorläuferin neuer Entwicklungen dar, als Vorschule zu „übereindringlichem“ Charakterisieren. Sie lehrt den Künstler die „bloße Form“, den „reinen Formgehalt“ wahrzunehmen: „Indem der Künstler so die Formen ihres banalen Sinnes entkleidet, steht er wieder in seiner eigentlichen Lebensluft, ein Mythenbildner, inmitten der chaotischen, namenlosen, furchtbaren, leuchtenden Wirklichkeit.“ Die Fähigkeit, „die Dinge unbeschadet ihrer konventionellen Bedeutung als Form an sich zu erblicken“, ist für ihn eine „wichtige künstlerische Eroberung“.

Hofmannsthal war übrigens nicht der erste, der die Bedeutung der Karikatur für die Entwicklung der Kunst erkannte. In Frankreich waren es Baudelaire, der in der Karikatur, einen „diabolischen, tiefen und mysteriösen Wesenszug“ sah, Gautier und Champfleury, deren in ihrer Wertung völlig neue „Histoire de la Caricature“ in Paris im selben Jahr erschien wie Wrights noch ganz konventionelle Geschichte der Karikatur in London. In Deutschland war Richard Muthers „Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts“ (1893) bahnbrechend. Hofmannsthal widmete diesem Werk eine begeisterte Besprechung (Prosa I), in der es u. a. heißt: „... während sich die ‚große‘ Malerei der ersten Hälfte des Jahrhunderts mehr und mehr dem lebendigen Leben entfremdet, im Kolorit alter Meister nach historischen Anekdoten leblose Puppen in schönkomponierten Gruppen darstellt, bemächtigt sich unscheinbar der Bleistift der Zeichner und Karikaturisten des wirklichen Lebens,



hält seine Gebärden und Grimassen, seinen charakteristischen Ausdruck in Lust und Schmerz fest und zieht zuerst das moderne Leben in den Kreis der Kunst.“

Dieser Einfluß der Karikatur auf die „hohe“ Kunst war, wenn auch in durchaus ablehnendem Sinne, von Kritikern an vielen Malern des 19. Jahrhunderts, die wir heute als Vorläufer der Moderne ansehen, konstatiert worden. Schon Delacroix und Courbet, dann vor allem Cézanne warfen sie vor, sie zeichneten „unbeholfen, schwerfällig und nicht immer korrekt“. Courbet im besonderen wurde beschuldigt, „er sei unfähig zu komponieren, er entstelle die Gesichter und zerstöre jegliche Harmonie“ (Hofmann). Ähnlich erging es etwa drei Jahrzehnte später Anton Romako in Wien. Sein Gemälde „Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa“ (1879/80) wurde eine der „drastischsten Caricaturen“ genannt, „an denen man sich je erheitert habe“. 1888 sprach van Gogh die Befürchtung aus, die „guten Leute“ könnten die Übertreibungen in seinen Bildern für Karikaturen halten.

Was den Kritikern als Unbeholfenheit, Unfähigkeit und Karikatur erschien, ist nichts anderes als der konsequente Wille dieser Künstler, den Dingen festen Umriß und eigenständige Form zu geben, die Aussage auf das Wesentliche zu reduzieren und die Einzelheit im Interesse des Ganzen zu vereinfachen.

Alles, was der allgemein akzeptierten Wirklichkeitsfassade widersprach, was sich dem gewöhnlichen, dem „gemeinen“ Leben zuwandte, mußte der bürgerlichen Kritik als „Karikatur“ erscheinen. Umgekehrt ist es gerade diese verlogene Wirklichkeitsfassade, die zur Verurteilung, also zur Karikatur, herausforderte. André Malraux („Psychologie der Kunst – Das imaginäre Museum“, Hamburg, Rowohlt, 1957) sieht den Grund, warum das Bürgertum „keinen Porträtisten, wohl aber sehr bald seine Karikaturisten gefunden hat“, darin, daß es als erste geschichtliche Macht „keinen Platz in der Phantasie des Menschen fand“: es ist „ein geschworener Gegner der Phantasie in allen ihren Bereichen, einer Phantasie, die zum Bürgerkrieg, zum Krieg überhaupt“ führen kann.

Der Armut an schöpferischer Phantasie in der herrschenden Kunst steht die Phantasie Honoré Daumiers gegenüber, des größten Kritikers des Bürgertums in der bildenden Kunst. Erst die Phantasie macht sein aus scharfer Beobachtung stammendes Bild der Wirklichkeit vollständig: sie läßt ihn über den Tag hinausblicken. So sieht er die Folgen der Erfindung eines neuen Gewehrs in einer schrecklichen Vision: „Der Traum des Erfinders des Zündnadelgewehrs.“ Da steht dieser Mann im Frack, in der Hand den Zylinder, vor einem ungeheuren, leichenbedeckten Schlachtfeld – das wie ein Schlachthof wirkt – und grinst diabolisch über das, was er angerichtet hat. Wenn dieses der Phantasie entsprungene Bild bald furchtbare Wirklichkeit wurde, darf das nicht dem Künstler angekreidet werden; seine Phantasie enthüllt nur, was hinter der konventionellen Wirklichkeitsfassade sich vorbereitet oder schon ereignet hat. Daumier gibt, und das macht ihn zum Künstler, nicht bloß eine Abschilderung der Welt, sondern seine Vision von ihr.

Das 19. Jahrhundert kennt, so sagt Malraux, „keinen Mythos des Bürgerlichen“. Der Mythos des Bürgerlichen entsteht, so wollen wir diesen Satz ergänzen, erst auf dem Umweg über die Karikatur. Indem der Karikaturist den Bürger als Karikatur seiner Selbst, also als leibhaftige Karikatur, begreift und ihn so darstellt, wird er zum Mythenbildner in einem neuen Sinn: denn „John Bull“ als Verkörperung des Engländers, Daumiers „Robert Macaire“, der dämonische Spekulant, Henri Monniers „Monsieur Joseph Prudhomme“, der feiste Spießer, der 1815 erfundene „Herr Biedermeier“, der einer ganzen Zeit den Namen gab, der Abgeordnete „Herr Piepmeyer“ von Adolf Schrödter, ein Volksvertreter im wahrsten Wortsinn – sie alle sind im Grunde mythische Figuren. Es ist ein Mythos, der durch Abstraktion entstanden ist: durch die Summierung von unendlich vielen Einzelzügen, durch eine „geniale Synthese“ (Heuss). Empirisch-induktiv wurden so Archetypen geschaffen.

Das Interessante ist nun, daß sich all diese Figuren, deren Lebensgewohnheiten, deren „Taten und Meinungen“ die Karikaturisten in immer neuen Variationen schilderten, größter Beliebtheit erfreuten. Das Bürgertum fand sich selbst und seinen Alltag in diesen Serien gespiegelt. Aber die einzelnen Figuren waren so sehr ausgeprägte Typen, daß man sich mit ihnen nicht vollständig identifizieren mußte: immer erschienen sie um eine Nuance dümmere, aufdringlicher, unverschämter als man es zu sein dem eigenen Stand zugestehen mochte. Werner Hofmann hat zwischen diesen stehenden Figuren der Karikatur des 19. Jahrhunderts und den Zeitungsberühmtheiten unserer Tage viele Parallelen entdeckt, deren wesentlichste der Zwang zur öffentlichen Lebensführung ist. Was immer Robert Macaire tat, die Leser des „Charivari“ oder der „Caricature“ erfuhren es; was immer Ali Khan oder Errol Flynn unternehmen – die Leser der „Illustrierten“ sind darüber unterrichtet, denn dem „Quick-Leser gehört die Welt“. Diese Teilnahme der Öffentlichkeit an ihren „Helden“ wirkt weitgehend gestaltend auf die Lebensführung dieser gekorenen Typen ein: eine Schauspielerin, die als „Seelchen“ gilt, darf keine Liebes-Eskapaden haben, sondern muß auch im wirklichen Leben ein Beispiel „ewiger Liebe“ geben: also heiraten. Einem Schauspieler, der nach unzähligen Rowdy-Filmen sich selbst als harter Bursche fühlt und auch in feiner Gesellschaft so gibt, wird das weitgehend nachgesehen. Genau betrachtet, sind die Brigitte Bardots und Marilyn Monroes unserer Zeit nichts anderes als die stehenden Figuren der Künstlervision des vergangenen Jahrhunderts: Karikaturen. Auch darin war die Karikatur also Wegbereiterin . . .

Abschließend soll nun versucht werden, eine Zusammenstellung zu geben, was die einzelnen „Ismen“, die einzelnen Stilrichtungen der letzten hundert Jahre, der Karikatur zu verdanken haben.

### Realismus

Die genaue Beobachtung der Wirklichkeit, die lebendige Anschauung der Natur haben wir schon oben als Voraussetzung der Karikatur genannt. Dazu kommt noch, wie Hofmann sehr richtig bemerkt, daß die Karikatur keine „Aufspaltung der sichtbaren Welt in streng geschiedene Kategorien“ duldet. Schon der Romantiker Caspar David Friedrich sagte zum verständnislosen Cornelius, der in einer Schilfuferlandschaft Friedrichs kein würdiges „Thema“ entdeckte: „Das Göttliche ist überall, auch im Sandkorn. Hier habe ich es einmal im Schilf dargestellt.“ Die Karikatur wie der Realismus wenden sich gegen eine Welt des „schönen Scheins“ (Klinger), gegen eine Verklärung der Welt „zur Illusion des Erhabenen“ (Hofmann).

### Impressionismus

Hofmann gibt in seinem Buch eine Zusammenstellung der Themen, die „von der Karikatur, zum Teil schon im 18. Jahrhundert, als sich die ‚hohe‘ Kunst nicht um sie kümmerte, betreut wurden und schließlich im Realismus und Impressionismus ihre Nobilitierung“ fanden: die Balleteusen, das Treiben hinter den Kulissen der Theater, der Blick in die Logen, die Welt der Gasthäuser und Bistros, die Frau bei der Toilette. Es sind dies dieselben Themen, wie sie auch der populäre japanische Holzschnitt, der im fin de siècle für die europäische Kunst entdeckt wurde, behandelte.

### Expressionismus

Weitaus am meisten von allen Kunstrichtungen hat der Expressionismus der Karikatur zu verdanken. Das wird schon äußerlich am Stil der Expressionisten deutlich, deren Bilder fast immer ein „graphisches Skelett“ (Knaurs Lexikon moderner Kunst) haben und Umriß und Bewegung der Figuren durch starke Zeichnung hervorheben.

Dem Expressionisten geht es in noch stärkerem Maße als dem Karikaturisten um das innere Bild der Wirklichkeit. Über die Beobachtung der Wirklichkeit hinausgehend, sucht er sie in seinen Formeln, seinen Formulierungen zu erfassen. Ging es dem Karikaturisten um gemeinverständliche Chiffren, um eine Umgangssprache also, so möchte der Expressionist „Hieroglyphen“ schaffen, die unbedingt und von Dauer sind. Ernst Ludwig Kirchner definierte diese Hieroglyphen als „Ausdruckszeichen für erlebte, bis zu ihrem Energiequellepunkt durchschaute Wirklichkeit“.

Mit der Karikatur teilt der Expressionismus seine Liebe zum Häßlichen und Verzerren. Das Häßliche muß in einer Welt blasser Ideale, die sich ständig zu verflüchtigen, in Rauch und Wahn aufzulösen drohen, als verdichtete Wirklichkeit empfunden werden. Es ist sinnlicher, penetranter, greifbarer als das Schöne, es ist wirklicher. Das Häßliche bildet oft das Charakteristikum eines Gegenstandes: die Stelle, an der ihn der Künstler am ehesten zu fassen bekommt.

Viele expressionistische Werke erscheinen uns heute als metaphysisch verankerte Karikatur. Ist die Künstlerkarikatur italienischen Ursprungs, sind Hogarth, der Engländer, und Daumier, der Franzose, ihre wesentlichsten Vertreter, so ist der deutsche Beitrag zu ihr der Expressionismus. In ihm findet ihre Geschichte den Höhepunkt, in ihm hebt sie sich selbst auf. Aus These und Antithese, aus Idealbild und Gegenbild, ist die Synthese entstanden.

### Abstraktion

Das Abkürzungsverfahren des Karikaturisten ist in seinem Wesen Abstraktion. Aus Schnörkel und Chiffre entstehen Gebilde, die sich oft sehr weit vom Naturvorbild entfernen und nur noch vage Assoziationen daran wachrufen. Der Weg der Karikatur geht „eindeutig in der Richtung auf Zusammenfassung, Verdichtung, Abstraktion der Formenwelt“ (Hofmann). Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die Entstehung der abstrakten Kunst historisch ohne unmittelbaren Anstoß seitens der Karikatur erfolgte.

### Surrealismus

Durch das Abkürzungs- und Chiffrierungsverfahren der Karikatur entstehen leicht vieldeutige Gebilde. Schon die Zensur, die die Karikatur in früheren Zeiten bedrohte, war Anlaß zur Chiffrierung und Verschlüsselung (Ernst Jünger: Die Zensur verfeinert den Stil). Diese Verschlüsselung und Vieldeutigkeit machen es möglich, daß Dinge leicht in andere „umkippen“ können, in die gedeutete Welt kommt ein unheimliches, bedrohendes Element. Die Skepsis des Karikaturisten weist, wie schon erwähnt, in die „verkehrte Welt“, in der Logik und Kausalität keine unbedingte Gültigkeit mehr haben.

Der Surrealismus war, seltsames Paradoxon, mehr als irgendeine andere moderne Kunstrichtung bestrebt, seine Tradition nachzuweisen; überall fand er Vorläufer, bei Bruegel und Bosch ebenso wie in der Karikatur. Was aber in der Karikatur oft tiefsinniger Scherz war, wird ihm zum bitteren, ja „tierischen“ Ernst.

Eine Frage ist offen geblieben: die nach der Rolle, die die Karikatur heute für die Entwicklung der Kunst spielen mag.

Nach Hofmann hat die eigenständige Entwicklung der Karikatur als Gegenwurf gegen das Ideal-Schöne mit dem Beginn der Moderne ein Ende gefunden. Doch wird man trotzdem der Karikatur heute noch selbständige Bedeutung zuerkennen müssen, auch wenn sie im Expressionismus ihren Höhepunkt gefunden hat. Gewiß, die George Grosz, Barlach, Käthe Kollwitz, auch ein Kokoschka, Kubin und Feininger (der ebenso wie Kupka, Villon und Gris als Karikaturist begann) sind abgetreten. Die Karikatur hat ihr Gesicht geändert,



aber sie ist nicht verschwunden: allein die Existenz Saul Steinbergs, den Hofmann nicht unbedingt als Karikaturisten verstanden wissen will, beweist das.

Die Karikatur schafft heute, in einer Zeit, da die Bedrohung des Menschen kaum noch vorstellbare Ausmaße angenommen hat, das „kleine Maß“: eine kleine Welt, in der sich die Konflikte der Weltgeschichte in Figuren à la Don Camillo und Peppone spiegeln, in der die Probleme harmloser und überschaubarer werden. Die Karikatur lebt heute vom Unterstreichen, vom „understatement“. In ihr nehmen die politischen Führer der Zeit freundliche Züge an. Zugleich ist die Karikatur, vor allem bei Steinberg, Sittenbild: schärfer als das Kameraauge eines Photographen es je vermöchte, durchschaut sie unsere Zivilisation, ihre Mischung aus Wirtschaftswunder und Lebensleere, Restauration und technischem Fortschritt. Doch scheint die Karikatur bei Steinberg (und auch Paul Flora), bedingt durch die Kunstentwicklung unseres Jahrhunderts, zuweilen schon ganz „abstrakt“, d. h. unabhängig vom Karikierten geworden zu sein.

Dürfen wir demnach die Karikatur heute wiederum als Antithese zur herrschenden Kunstform auffassen? Ja und nein; ja, denn sie scheint trotz aller Formalismen und Verspieltheit eine Hinwendung zu einem neuen, nach-abstrakten Realismus in der Kunst anzudeuten; nein, denn formal ist in ihr – wenigstens uns heutigen Betrachtern – kein Ansatz zu neuer Entwicklung zu entdecken.

Wie dem auch sei: in einem hat die Karikatur ihre Rolle als Wegbereiterin zur modernen Kunst nicht verloren. Sie ist Wegbereiterin zum Verständnis der modernen Kunst.

Der Kunstsprache unserer Zeit begegnet jeder, auch der an der Kunst uninteressierte Zeitgenosse, täglich: auf den Plakatwänden und in der Karikatur. Die Galerie der Straße und der Zeitungen prägen seinen Geschmack mit. Eine auf hohem zeichnerischem Niveau stehende Zeitungskarikatur, die sich vieler Errungenschaften der modernen Ausdruckssprache bedient, kann zum Verständnis neuer Kunstwerke beitragen.

Die Karikatur war schon immer, gerade wenn sie ganz andere Wege ging als die „hohe“ Kunst, eine sehr demokratische Sache. Sie gehört allen. Auch heute ist die Karikatur „Kunst für das Volk“.

## DIE ZEIT OHNE NACHLASS

Es ist eine allmählich auffallende Erscheinung unserer Zeit, daß sie es kaum noch zu literarischen Nachlässen kommen läßt. Thomas Mann, der Produktivste der Produktiven, was hat er uns hinterlassen? Eine kürzlich in der „Neuen Rundschau“ veröffentlichte reizvolle Kapitelvariante des Krull; im übrigen viele Briefe, die inzwischen gesammelt werden. Bei Gottfried Benn steht es noch düftiger. Kaum ein Jahr nach seinem Tod muß schon ein rasch zusammengebauter Briefband herhalten, das literarische Andenken in voller Frische zu erhalten. Ähnlich war es sieben Jahre früher mit Elisabeth Langgässer, deren Schubladen nicht das geringste publikationsfähige Nachlaßstück enthielten, das eine Zeitschrift oder Zeitung noch als Erstdruck hätte veröffentlichen können. Auch in diesem Falle organisierte der Verleger, solange noch ein kräftiger Namensklang in der Luft hing, gleichsam als Nachlaßersatz den – ähnlich wie bei Benn – in seiner Art bedeutenden und bemerkenswerten Briefband. Vielleicht macht Bert Brecht eine gewisse Ausnahme, die, aufschlußreich genug, im „antikapitalistischen“, d. h. publikationsschwierigeren Osten lokalisiert ist. Einige der inzwischen aus seinem Nachlaß veröffentlichten Gedichte erwecken Bewunderung nicht nur über ihre Schönheit, sondern gleichsam nebenher auch hinsichtlich der fehlenden Eile, die ein Dichter bezeugt, indem er etwas so Gutes unveröffentlicht im Schreibtisch gelassen hat. Solche Ausnahmen scheinen aber nur die Regel zu bestätigen, daß es auf dem literarischen Markt heute kaum anders als bei den Warenhäusern zugeht, wo man um nichts so besorgt ist wie darum, daß ein rascher Warenumsatz unter Umständen auch mit Verlustgeschäften im Gange bleibt. Ruhm ist zweifellos auch ein Kapitalwert, den die Verleger zu honorieren wissen, und Autoren, selbst wenn sie den Nobelpreis erhalten haben, brauchen heute wie alle Menschen Geld, viel Geld. So spart niemand mehr ins Ungewisse, man nutzt den Tag und bringt auf den Markt, was sich irgend zu Lebzeiten mobilisieren läßt. Etwas von der untergründigen apokalyptischen Panikstimmung, die immer noch tief in unser aller Seelen sitzt, wird auch für diesen Ausverkauf mitverantwortlich sein. Nicht zufällig hat just Thomas Mann ein „Lob der Vergänglichkeit“ geschrieben. Was wissen wir denn, ob die nächste Generation noch Bücher und noch unsere Bücher lesen, ja, ob es überhaupt eine nächste Generation so ganz sicher geben wird?

Ein anderes kommt hinzu: die Schreibtische der Schriftsteller, die Ateliers der Künstler, zumal derer, die höhere Grade der Prominenz erreicht haben, werden durch das moderne Publikationswesen immer mehr auf die Straße gestellt. Das Publikum sieht vieles vorzeitig und ungeniert, was sich früher tief im Verborgenen und Privaten abspielte. Bildreportagen, Funkreportagen, Ge-

denkartikel verraten die letzten Werkstattgeheimnisse. Es läßt sich nicht leugnen, daß sich in solchen Tatsachen wieder einmal ein bedenklicher Terraingewinn des überbewußten und überbelichteten Dasein gegenüber den verschwiegenen, halbdunklen Lebensgründen sichtbar macht, daß – mit moralischen Kategorien gesprochen – die Eile über die Geduld, die Gier über die Beherrschtheit, die Skepsis über Glaube und Vertrauen auch auf den Höhen der Menschheit laufend ihre heimlichen Siege davontragen.

Vielleicht bleibt von uns allen wirklich nichts Nennenswertes übrig, vielleicht ist ein starkes, rasches Vergessen der Preis, den die gegenwärtige und künftige Generation für ihre enorme Bewußtseins- und Aufmerksamkeitsbreite zahlen muß. Gewiß ist, daß die eigene Eile in verborgener Weise am Schicksal solchen Vergessenwerdens mitwirkt. Freilich wäre es kaum erfolgversprechend, auf Grund einer Erkenntnis dieser und ähnlicher Zusammenhänge von heute auf morgen zur Askese allen Publizierens umzuschwenken. Literatur- und Kunstwerke haben ihre Stunde, die man so wenig antizipieren soll, wie man sie andererseits verpassen darf. Hinzu kommt, daß Nachlaß schon vom Wort und Begriff her nur Sinn hat, wenn es sich um echten, eigentlichen Nachlaß, also um Fragwürdiges und Fragmentarisches, um Werkstattgut, Versuche, beiseite geschobene Nebenarbeiten, Dinge mit einer gewissen Unsicherheitsrelation handelt. Was wirklich ausgeborn ist, soll auch der Welt gehören. Der Widerstand gegen die Gefahren einer zu weit getriebenen Extraversion müßte daher schon viel früher als in jenem späten Stadium einsetzen, wo einem nur noch die Alternative bleibt, entweder sein Pfund rasch auszugeben oder es geizig zurückzuhalten.

Wer nicht ein wenig Traum neben der Zeit behält, wer den Umkreis seiner Aufgaben allzu genau überblickt, wer sozusagen immer voll gegenwärtig ist, wird kaum noch Veranlassung haben, Dinge zu versuchen, die möglicherweise zu nichts führen, die nur für ihn selber geleistete Arbeit sind. Sogar die intimste Schreiberei, das Tagebuch, hat sich ja heute zur Literaturform durchstilisiert. War es demgegenüber nicht eine Erholung, daß beispielsweise die Tagebücher Oskar Loerkes, die vor einiger Zeit von Kasack herausgegeben wurden, noch echte, die Öffentlichkeit nicht heimlich einschließende Privatzeichnungen und somit wirklicher Nachlaß gewesen sind?

Zweifellos kann es bei solchen Überlegungen weniger auf jenen sicherlich massenweise produzierten Nachlaß ankommen, der nur deshalb zurückbleibt, weil er oder seine Autoren nicht die volle Publikationswürdigkeit erreicht haben. Auch hier muß freilich etwas Vorsicht im Urteil walten: das Privateste wird ja mitunter im Wandlungsprozeß der Zeiten ganz von allein zum „Öffentlichen“. Indessen: das Problem des Nachlasses besteht heute zuerst bei denen, die auch den Rang dafür besitzen. Gerade sie, die jene heimlichen oder manifesten Besorgnisse um die Zukunft am wenigsten zu haben brauchen, sind uns andern mit ungutem Beispiel vorangegangen. Sie haben ausverkauft, die Schubladen geleert und damit wenig Vertrauen bewiesen, daß die Welt und die Zeit und die Geschichte weitergehen werden und daß es für sie, vielleicht nach Jahrzehnten halben Vergessens, einen zweiten überraschenden Nachruhm



geben könnte, der sich an die Entdeckung von Nachlaß kristallisiert. Es will uns scheinen, daß solches Vertrauen aber ein konstitutives Element alles gesunden Geisteslebens ist und daß wir, auf welchen gangbaren Wegen auch immer, danach trachten müssen, etwas von ihm zurückzugewinnen, wenn überhaupt geistiges Tun und Wirken seinen Sinn behalten soll. Eine Zeit ohne Nachlässe wird zwangsläufig eine Zeit ohne die rechte Zukunft, und sie verfehlt auf diesem dialektischen Umwege auch die volle Wirklichkeit ihrer Gegenwart, so sehr sie sich dieser scheinbar verschrieben hat. J. G.

#### DIE ARCHE IN MANOSQUE

Jean Giono: Die starken Seelen. Roman. Aus dem Französischen von Richard Herre. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1957. 330 Seiten. 16,80 DM

Jean Giono: Noah. Eine Chronik. Aus dem Französischen von Richard Herre. Verlag Albert Nauck & Co., Köln 1957. 360 Seiten. 14,50 DM

Es hat eine Zeit gegeben, da war Jean Giono in Deutschland nahezu beliebter als in Frankreich, ja er war eine Weile geradezu verdächtig populär. In Deutschland hängte man ihm die Etikette „französischer Hamsun“ an, obwohl er mit Hamsun höchstens eine gewisse unwiderstehliche Art gemein hatte, Menschen in die richtige Landschaft zu stellen – bloß damals, in der ersten Periode fiel bei Giono der Landschaft, der heimatischen Bergprovence, die Hauptrolle zu. Er schrieb ohne zu beschreiben, er schrieb den Ölbaum und die hitzeflimmernden Wiesen, er schrieb sie, wie sie ein paar D-Zug-Stunden weiter im Flachland van Gogh einst gemalt hatte: lodern, versengend, ein ekstatischer Bukoliker. Dieser Giono wurde also einst bei uns gern gelesen, gern vernahm man auch, daß er wie ein Bauer lebe und Paris verabscheue; in nahezu nichts entsprach er der Vorstellung, die man nach einem zähen Muster bei uns von einem französischen Romancier zu haben pflegt.

Nach dem Kriege und nach der Bereinigung jener absurden Mißverständnisse, durch die man aus einem konzessionslosen Kriegsgegner einen passiven Kollaborateur machen

wollte, erschienen dann die neuen Romane „Die polnische Mühle“, „Ein König allein“ und das Meisterwerk „Der Husar auf dem Dach“. Aber während sich nun selbst die schmollenden Pariser Salons und Cercles geschlagen gaben, versagt sich auf eine merkwürdige Weise die alte treue und große deutsche Gemeinde. Welch seltsames und sicherlich auch aufschlußreiches Wechselspiel – denn jetzt sind nicht mehr die Bäume, die einsamen Wälder, die Jahreszeiten Pans und das saftige Obst der Provence im Vordergrund, sondern Städte und Menschen. Die Menschen freilich sind oft wie ein Stück Natur, unberechenbar in ihrem Drang und ihrer rätselhaften Besessenheit, sie sind, ob schon samt und sonders Provençal, unendlich weiter von Tartarin als Tarascon von Manosque. In dem neuesten ins Deutsche übersetzten seiner Romane „Die starken Seelen“ – er ist nach dem langen Schweigen des zweiten Weltkriegs geschrieben und 1949 abgeschlossen worden – wird eine abgründige, geradezu dämonische Frauenseele durchleuchtet, und doch gibt es auf keiner Seite so etwas wie Psychologie. Es wird erzählt, mit einer so großartigen Unbefangenheit erzählt, daß man sie inmitten der hochintellektuellen Epik unserer Zeit fast archaisch nennen möchte, es gibt keine Formulierungen, keine reflektierenden Arabesken, nichts von alledem; in irgendeinem Kaff halten ein paar alte Weiber Totenwache, schwätzen, trinken Kaffee, und die älteste, die neunzigjährige Therese gerät in die Geschichte ihres Lebens. Wie diese düstere Ballade nun auf und abschwilt und von Strophe zu Strophe Akzente und Beleuch-

tung wechselt, das ist sehr meisterhaft, weil ein und dasselbe Lebensschicksal, das Thereses, indem es nacheinander von verschiedenen Frauen aufgenommen und abgewandelt wird, nicht nur von Mal zu Mal vertieft, sondern auch episch weitergeführt wird. Immer wieder erscheint eine neue Therese, immer großartiger in ihrer siegeslüsternen Verschlagenheit, in ihrem weitgespannten Rachebedürfnis – und so erfahren wir, während die Kerzen im Totenzimmer niederbrennen, was sich abgespielt hat, als die Neunzigjährige noch jung und kräftig war: einst waren es Verbrechen und jetzt verkürzt es die Langeweile einer Totenwache. „Nach dieser durchwachten Nacht“, sagt eine der Totenwächterinnen am Morgen zu ihr „seid ihr frisch wie eine Rose, Therese!“ Und sie antwortet: „Warum sollte ich nicht frisch wie eine Rose sein?“

Zwei Jahre vor dieser glühenden provenzalischen Ballade entstand das autobiographische Werk „Noab“ – die Arche ist hier das Wohnhaus, das Arbeitszimmer in Manosque; Giono schaut sich sozusagen selber über die Schulter, aber auch hier schreibt er nicht eigentlich über sich selbst, sondern er erzählt sich selbst, aus den dunklen Ecken treten die Romanfiguren, als ob sie nie sterben könnten, wenn sie nicht eines ausdrücklichen epischen Todes gestorben sind. Aber wir wandeln mit dem ungemein ortskundigen Verfasser auch durch Marseille und stehen etwa vor dem Fort Saint Nicolas, in dem Jean Giono auf Befehl des damaligen Ministerpräsidenten Daladier im Jahre 1939 mehrere Wochen verbringen mußte, davon zwanzig Tage in Dunkelhaft – wenn man ihm glauben darf, waren es einige der schönsten und ausgefülltesten Wochen seines Lebens. Hier schrieb er auch seinen enthusiastischen „Gruß an Melville“, dessen „Moby Dick“ er mitübersetzt und in Frankreich bekanntgemacht hat. Eine so fesselnde und großartig unterhaltende Lektüre auch „Noah“ ist, man wird doch nie den kleinen Verdacht los, daß Gionos schönste Einfälle nicht wie hier aus der Erinnerung stammen, sondern

beim Schreiben geboren wurden, so als ob er mit förmlicher Verwunderung sich selber in einem eben entstehenden Roman agieren sähe. Irgendwo hat er einmal gesagt, daß ein echter Erzähler allemal sich sein Brot mit Geschichtenerzählen auf dem Marktplatz zu verdienen imstande sein sollte; hier also erzählt er sich Geschichten von sich, und er schließt das Buch ganz abrupt, als könnte man diesem Wirbelsturm von Geschichten nur gewaltsam Einhalt tun.

Das Seltsamste, was sich zu diesem Fall eines vitalen Erzählers ohne Angst vor den Anfechtungen moderner Bewußtseinsnöte noch anführen ließe, besteht in der aufreizenden Vorstellung, daß in jenem Paris, das am Schienenstrang nach Norden liegt, ungefähr um dieselbe Zeit Samuel Beckett den „Molloy“ schrieb...

Berlin

Walter Lennig

#### FLUCHT IN DIE FREIHEIT

Hans W. Pump: Die Reise nach Capuascal. Roman. Claassen Verlag, Hamburg 1957. 241 Seiten. 18,80 DM

Mit seinem im Vorjahr erschienenen ersten Roman „Vor dem großen Schnee“ hatte Hans W. Pump eine sehr beachtenswerte Talentprobe gegeben; man durfte der weiteren Entwicklung dieses Autors mit berechtigten Erwartungen entgegensehen. Diese Hoffnungen hat ein früher Tod jäh durchschnitten; Hans W. Pump hat die in diesem Herbst erfolgte Veröffentlichung der „Reise nach Capuascal“ nicht mehr erlebt. Zustimmung und Kritik sind nicht mehr an ihn zu richten. –

Das Bild des Schutzumschlags des neuen Romans zeigt einen Tiger hinter Gitterstäben. Gefangenschaft und – angestrebte – Freiheit sind in der Tat die zentralen Themen dieses Buches, wie sie dies übrigens auch schon im Erstlingswerk waren. In „Vor dem großen Schnee“, der Geschichte eines deutschen Soldaten, der zu den russischen Partisanen übergeht, wieder flieht und zu seiner Truppe zurückkehren will und am Ende als ein keiner Partei mehr Zugehörender den

Tod findet: Unmöglichkeit einer wirklichen Desertion in einer Welt, die dem Menschen nur noch die Wahl zwischen verschiedenen Arten der Gefangenschaft läßt. Der vorliegende Roman macht nun deutlich, daß der Autor auch die Nachkriegswelt unter diesem Gesichtspunkt ersehnter und doch versagter Freiheit sehen und deuten wollte. Diese Aufgabe war ungleich schwieriger zu lösen; ein Soldat ist, wenn man so will, ein seiner Freiheit Beraubter, und diese Situation muß von einem Romanschriftsteller nicht erst „bewiesen“ werden. Der Akt der Freiheitsberaubung, der Status des Gefangenseins eines „freien“ Menschen im Frieden aber bedürfen überzeugender Beweise: der Romancier muß uns aufzeigen, welchen Begriff von Freiheit sein Held überhaupt hat, und er muß uns vor Augen führen, auf welche Weise die Welt den Helden am Gebrauch seiner Freiheit hindert.

Keine dieser beiden Aufgaben hat Hans W. Pump zureichend bewältigen können. Ruth, die Tochter eines im Hitler-Deutschland zum Regierungsdirektor avancierten obigkeitstreuen Beamten, der nach dem Krieg aus politischen Gründen eine längere Freiheitsstrafe zu verbüßen hatte, hält es in der bürgerlichen Ordnung nicht mehr aus. Was beengt sie, wonach steht ihr Sinn? Pump zeichnet den Vater als Karikatur, aber nicht einmal das gelingt. Er ist ein Schemen, eine Abstraktion. Nach seinem Tode – er durchbohrt sich wie ein alter Römer mit seinem Degen! – und dem prompt folgenden Ableben ihrer Stiefmutter schließt sie sich einem Zirkus an. Ihre Sehnsucht: „Hinaussein aus dem Gestern – das entschied. Gestern war: eine Stadt ohne Bedeutung; Vater, dessen Pension, ein fataler Selbstmord . . . und lauter solche Dinge, die von einer Generation zur nächsten immer mehr verdarben.“ Angesichts einer so vagen Verurteilung ihres bisherigen Lebensmilieus nimmt es den Leser nicht wunder, daß die aus dem Bürgertum ausbrechende Heldin auch in der Zirkuswelt weder Freiheit noch Erfüllung findet und ihr Ausflug in die

vermeintliche Freiheit mit einem Fiasko endet. Das heruntergekommene Zirkusunternehmen bricht zusammen, Ruth kehrt in die Heimatstadt zurück, die Arme eines sie lang schon umwerbenden Regierungsrates werden sie aufnehmen. Ihr Lebensexperiment ist gescheitert, und es mußte scheitern, und dies nicht zuletzt darum, weil dem Autor mit seiner Heldin keine wirklich lebensvolle Figur geglückt ist: ein blasses Schemen auch sie und darum ganz und gar untauglich, um an ihrem Fiasko die Unfreiheit des Menschen in der Gegenwart zu demonstrieren.

So wäre denn dieser Roman unter dem Gesichtspunkt, inwiefern er sein eigentliches Thema hat bewältigen können, als glatter Fehlschlag zu bezeichnen. Was ihn dennoch bemerkenswert macht, sind zwei Sachverhalte. Interessant ist einmal gerade sein so offenkundiges Versagen, die Situation der Gegenwart geistig zu durchdringen: die lahme Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ordnung von gestern, der fast vollständige Mangel einer eigenen Konzeption sind nachgerade symptomatisch für die neuere deutsche Romanliteratur. Man hungert nicht, ist aber auch nicht zufrieden; man geriert sich gesellschaftskritisch, ist aber weder an der Gesellschaft sonderlich interessiert noch hat man eigene Ideen zu offerieren oder eine bewegende Vorstellung vom Glück des Individuums. Dieser Mangel springt im vorliegenden Falle besonders in die Augen, weil sein Autor auch hier Szenen von starker künstlerischer Intensität gestalten konnte. Sie wird erzielt durch eine expressive, ja expressionistisch zu nennende Prosa, und es ist wohl kein Zufall, daß neben dieser stilistischen Qualität sich in diesem Roman weitere formale und inhaltliche Besonderheiten des Expressionismus aufweisen lassen: konstruierte Handlungen und Gespräche, der Protest gegen die Väterwelt und die nicht recht zu definierende Vorstellung eines neuen Lebens. Aber kann ein Roman von 1957, der gegen die Restauration der bürgerlichen Ordnung sich richtet, mit einer Restauration des expressionistischen



Geistes und Stils gelingen? Dafür spricht wenig, so gut wie nichts, und Hans W. Pumps Roman „Die Reise nach Capuascal“ überzeugt nicht vom Gegenteil.

Berlin

Rudolf Hartung

### STEPPENPARABEL

Werner Helwig: Das Steppenverhör. Roman. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1957. 162 Seiten. 9,80 DM

Ein Roman? Eine Zeit- und Kulturparabel, eine Chiffre. Das Vergnügen des Lesers ist Dechiffriervergnügen, er entknüpft ein episch-symbolisches Muster. Man hat Übung hierin. Schon aus dem Titel zieht man die finalen Schlüsse. Steppe – das steht meist symbolisch für Termitenwelt, Sklavenideal, Daseinsapparatur. Das Verhör – wird sich beziehen auf das Inquisitorische. Tatsächlich ist es so gemeint.

Die Landschaft ist geographisch zu definieren, nicht so traumhaft irreall konzipiert wie einst die der „Marmorklippen“: südamerikanische Steppe, wo man spanisch spricht (ein Wörterbuch bei der Lektüre empfiehlt sich. Steppe mit dem Indianischen als Unterschicht. Seit D. H. Lawrence besitzt das Indianische diesen enormen Attraktionswert als Ideallandschaft einer unzerspaltenen menschlichen Ganzheit, und das Apostolat des Irrationalismus hat hier eine neue Modeprovinz entdeckt). Bei Helwig liest man: „Mächtig ergriff ihn die düstere Verhaltensweise indianischen Daseins. Oft hatte er die dunkelhäutigen, kleinen Männergestalten in der kalten Sierra beobachtet. Sie wirkten auf ihn wie Überbleibsel einer verschollenen heilen Welt.“

Also versunkene Frühhumanitas, goldene Zeit, die nicht wiederkehrt. Was jetzt herrscht (in der Steppenwelt des Romans), ist die Technokratie der Organisation, Plansoll, Unterwerfung des einzelnen, angewandte Soziologie: „Das Symbol ist Bohrer und Peitsche, umkränzt von Stacheldraht.“ In den Hoheitsbereich dieses Symbols gerät der abenteuerrnde Privatmann Ellington. Verirrt sich zu Pferde, und bald tauchen

zwei berittene Señores neben ihm auf. Zunächst Gespräch wie in der Menschheitsfrühe. Aber das dauert nur kurz. Dann merkt Ellington, daß dies Gespräch kein Gespräch, sondern ein Verhör ist. Man spricht nicht, man wendet den Machtjargon gegen ihn an, und zwischen den tödlichen Schatten der beiden Funktionäre sieht er seine Freiheit bedroht und monologisiert: „Was will ich denn? Nur ein Leben, das mir niemand streitig machen kann, ein tiefes Heute, das mir allein gehört.“

Aber sie zeigen es ihm. Woher, Ellington, hast du die Armbanduhr? Gekauft natürlich. Nein, sie beweisen ihm, daß diese Uhr der Arbeiterklasse gehört, denn sie hat die Uhr hervorgebracht. Man beweist ihm: der Privatmann mit der Freiheit für sich allein ist ein Sonderfall für die Strafjustiz der Steppe. Der Gegentypus beweist es ihm, der Funktionär. Was eigentlich ist das für ein Typus, und warum gibt es ihn?

In einem seiner Monologe fragt sich Ellington, was falsch ist an unsern Ordnungen, daß dieser Typus entstehen konnte. Was richtig ist an den Ordnungen der anderen, daß sie diesen Typus zufriedenstellen. „Haben wir die Freiheit mißverstanden? Haben die Herren des Scharlachs den schimärischen Charakter der Freiheit durchschaut?“ Woher kommt es, daß Kolonialheere, die im Zeichen dieser (schwierigen) Freiheit kämpfen, zurückweichen vor den kollektivisierten Massen? Woher dies alles? Woher dann zum Beispiel auch so ein Fall John? (Leicht zu dechiffrieren, die Stelle): „Da wandern sie hin und her, Künstler, Denker, Wissenschaftler, unterschreiben Friedenspergamente, die von dekorativen Siegeln starren, und wedeln weibisch mit der Hüfte, wenn sie von starker Hand entführt werden.“

Wie endet die Parabel? Ellington entkommt den Menschenjägern, aber kein Zweifel, „er war durch das Steppenverhör in eine neue, bisher von ihm gemiedene Zone der Einsicht hineingetrieben worden.“ Welche? Der Einsicht, daß man feige desertiert, sobald man bloß die eigene Freiheitsecke

sucht, sich zurückzieht in ein eingebildetes Reduit. Nein. Man mußte der Welt der Freiheit, Männlichkeit, Menschlichkeit schon anders beispringen. Etwa politisch? „Politik ist für den Geschmack des Tages arrangierte Geschichte. Die Erlösungslehren, die der Staat bereithält, haben keine Seele.“

Nicht politisch also, aber mit dem höchsten Engagement, dessen der Dichter fähig ist, gleichwohl. Nie aufhören, der Zeit ihre Defekte bewußt zu machen. Sie kritisieren, sie provozieren selbst unter Gefahr der Erschießung. Und: vorwärtsgehen. Nichts von Regressionsmärschen in die indianische Seelenvorwelt, so tief das auch verlockt. Aber eins doch von dort mit ins Heute nehmen, die Erkenntnis, daß der Mensch, um leben zu können, eine heile Welt braucht. Daher denn dieser Schluß, der pathetischer klingt als das Ganze ist und in dessen verwärmtem Fahnenmotiv ein romantischer Nachhall des Wandervogels schwingt:

„Man müßte aufbrechen, um das Leben neu zu entdecken. Und dort, wo man es fand, wären die Fahnen aufzurichten, und in die Ehre würde zurückkehren, was einzig und allein ihr Sinn sein konnte: das Leben zu heiligen als den Ausdruck eines Geheimnisses, dahinter Gott vermutet werden durfte, wenn es selber Gott war oder werden wollte.“

Darmstadt

Walter Schmiele

#### VERDICHTETE MONOLOGE

Ilse Aichinger: Zu keiner Stunde. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main 1957. 100 Seiten. 7,80 DM

Wer nach dem „Sinn“ der vorliegenden Dialoge fragt, wird nicht leicht eine Antwort finden. Deshalb nicht, weil die Kategorien Raum und Zeit und Kausalität, mit deren Hilfe wir zu deuten pflegen, hier nicht gültig sind. Diese Gespräche finden „zu keiner Stunde“ statt; sie sind in keiner meßbaren Zeit und an keinem nennbaren Ort angesiedelt. „Um welche Zeit?“ fragt der die reine Zeitlosigkeit gestaltende Zwerg

im Titelstück den vor lauter Berufsplänen farbenblind gewordenen Studenten auf dem Dachboden und erhält die Antwort: „Immer.“

Dieses „Immer“, vor dem in dem Abschnitt „Erstes Semester“ der Fuß zurückgezogen und die Tür zugeschlagen wird, ist ein Schlüsselwort, das die besondere Realität dieser Szenen andeutet: die Realität eines Nie und Nirgends, eines Immer und Überall, in der es zwischen Zeit und Ewigkeit, Vergänglichkeit und Dauer, zwischen Tod und Leben keine Unterschiede mehr gibt. „Alles ist nahe“ – „ohne daß es freilich käme“. Alles ist möglich: Menschen können ihre Zukunft voraussehen, ihre Gestalt wechseln und sich in Tiere verwandeln, Dinge können zu sprechen beginnen wie im Märchen oder wie im Traum.

Es ist die Wirklichkeit des Traums, der souverän herrschenden Phantasie, die diese jeder gewohnten Perspektive und jedes normalen kausalen Zusammenhangs beraubten Szenen erfüllt. Und die Gefahren des Traums sind es auch, die diese wie schon frühere Stücke der Dichterin (wir denken zum Beispiel an den Dialog „Ophelia und Miss Universum“ oder das Hörspiel „Knöpfe“) bedrohen: die Gefahren völliger Beliebigkeit, totaler Unverbindlichkeit und bloßer Virtuosität, die in den nicht gelungenen dieser Szenen schließlich zum Eindruck des reinen Unsinns führen müssen. In den gelungenen ist der Schlüssel nicht so versteckt, daß man zu müde wird, ihn zu suchen. Immer ruht er im Unvereinbaren: von Wunsch und Schicksal, von Wille und Gewalt, von Können und Müssen und vor allem in der Kluft zwischen Ich und Du. Denn diese Gespräche sind im Grunde gar keine Gespräche, sondern Monologe, Bruchstücke von Monologen, in einen leeren Raum gesprochen, der die Fragen verzerrt und vergrößert und letzten Endes ohne Antwort läßt. Die „Gesprächspartner“, diese alten Frauen, Kinder, Zwerge, Matrosen, Mädchen und Dichter, sind allein. Sie stehen in keinem sichtbaren Zusammenhang, und sie reden alle aneinander vorbei, weil

sie alle in der eigenen Welt gefangen sind. Der Spielzeugdragoner der Szene „Auf verlorenem Posten“, der grinsende Kretin in „Algebra“, Vater und Sohn, wie sie im letzten Stück nach dem Erdbeben aus einem Spalt ans Licht kommen, sie bewegen sich alle hilflos, wie an Fäden gezogen, aneinander vorbei, unfähig, frei aufeinander zuzugehen, wenn auch eine innere Verknüpfung zweifellos besteht; ja unfähig, sich selbst zu fassen. Ihre Anstrengungen gelten nie dem Partner, sondern stets der vordringlichen Not ihrer Selbstentfremdung, die von ihrer Zeitlosigkeit ausgehen muß; in diesem Sinne ist das „Netz“ der Szene „Gute See“ zu verstehen, das ausgeworfen wird, um sich selbst darin zu fangen. Auch ihre Erschütterungen gehen nicht von einem greifbaren Gegenüber aus, sondern kommen aus dem Unberechenbaren und Unvorhersehbaren einer verkehrten Welt, in die die unsichtbare Hand hinter der Bühne sie zwingt: so, wenn eine Herde von dreihundert Stieren plötzlich in den stillen Räumen einer Gemädegalerie untergebracht werden soll oder wenn ein Erdbeben eine Stadt vernichtet und ihre Gräber öffnet.

Die Form dieser stets nur wenige Seiten umfassenden Stücke ist die Form des Hörspiels, die Günter Eich in Deutschland als erster entdeckt und entwickelt hat. Aber im Gegensatz zu dem breiten Raum, den eine konkrete Wirklichkeit in Eichs Stücken behält, wirkt diese Poesie fast abstrakt. Die Sprache ist in strenger Verdichtung von allem poetischen Beiwerk, allem rhetorischen und metaphorischen Schmuck befreit. Was der die Sätze aufs äußerste zusammenziehende Ausdruckswille hier schließlich noch stehenläßt, erinnert an chemische Formeln, die nur der Eingeweihte versteht. Wo sie auflösbar und in der Auflösung so zutreffend und zündend sind wie einige dieser achtzehn Stücke, eröffnen sie auf ihre klare und kühle Weise dem Leser die in ihnen konzentrierte Welterfahrung in einer Fülle, die zu den wenigen Seiten des Textes in keinem Verhältnis steht.

Düsseldorf

Astrid Claes

## ITALIENS „SCHLECHTES GEWISSEN“

Curzio Malaparte: Verdammte Toskaner. Aus dem Italienischen von Hellmut Ludwig. Stahlberg Verlag, Karlsruhe 1957. 231 Seiten. 14,80 DM

De mortuis nil nisi bene. Gewiß. Aber im Fall Malapartes ist das nicht ganz leicht. Er ist, ehe er am 19. Juli in Rom starb, katholisch geworden und hat bei seinem Hingang die priesterlichen Tröstungen empfangen. Es kann vom Kritiker dieses Buches, das kurz zuvor erschien, kaum erwartet werden, er möge eine so eminente Bekundung seines Autors übersehen. Zudem ist es ungewiß, ob Malaparte selber des weisen Cheilon Empfehlung achtete, es ist ungewiß, welcher Art von Nachrede er sich versichern wollte, aber es ist mehr als gewiß, daß er mit diesen Aufzeichnungen, den „Maledetti Toscani“, jeder Art von Spott und Hohn Berechtigung zuerkannte, wenigstens wenn sie seiner Feder entstammte. Sie stellen nämlich, diese Betrachtungen, eine Art Glaubensbekenntnis dar, eine Ausbreitung seiner Lebens- und Weltanschauung und, man kann sagen, eine Rechtfertigung der ersten Silbe seines nicht zufällig an Napoleon und an ein Fuchsloch erinnernden Pseudonyms. Er schreibt über die Toskaner, aber er meint sich selbst. Er pluralisiert das Ich zu einem „wir Toskaner“, und das „Verdammte“ wird mit Stolz gesprochen: „Seht mal, was für Kerle wir sind!“ Man hat Malaparte mit seinen Büchern „Die Haut“ und „Kaputt“ zu jenen Schriftstellern zählen wollen, die, über das Barbarische unserer Zeitläufte entsetzt, die „Bestie Mensch“ anklagen und entlarven. Nun, er war weder solch ein Kerl, wie sich zeigte – sondern vielmehr eitel und arrogant –, noch entsetzte ihn die „Bestie Mensch“, die er im Gegenteil für klug, für erforderlich, für den eigentlichen Sinn des Daseins hielt. Im Schlechten, im Bösen gerade sah er die wichtigste Funktion des Lebens. Die Toskaner – und damit sich selbst – nennt er das „schlechte Gewissen Italiens“, das



einem Menschen und einem Volk natürlich sehr viel dienlicher sei als ein gutes und ruhiges.

Klugheit und Freiheit sind ihm die beiden hervorstechendsten Tugenden seiner Toskaner, dieser allen Italienern, allen übrigen Menschen weit überlegenen Sonderwesen. Aber beide Begriffe, die er in die engste Beziehung zueinander bringt – nur der Kluge sei frei –, definiert er auf die anrühigste Weise: Klugheit ist die maliziöse Intelligenz des Bauernfängers, des Taschendiebes; Freiheit ist die überhebliche Inanspruchnahme jeglicher Willkür, ohne die mindeste Frage danach, wie es dem andern, dem Nachbarn, dabei ergehen möge. Das ist die Weisheit der Condottieri und der Schnapphähne, die dem Buch denn auch, neben den Anwehungen aus der Welt Nietzsches und Wedekinds – allem stilistischen Elan zum Trotz – einen etwas gestrigen Tenor gibt.

Besonders kennzeichnend für das Selbstbewußtsein Malapartes ist es, wenn er zugunsten Sacchettis Boccaccio abtut, der seiner französischen Mutter wegen obnehin nur ein halber Toskaner gewesen sei. Er selber – in Prato geboren und aufgewachsen – hatte einen deutschen, einen sächsischen Vater und hieß Kurt Suckert. Oder soll das nun Ironie, Selbstpersiflage sein? Davon ist sonst nichts zu spüren. Auch seine Stellungnahme zur Religion und zur Kirche ist, abgesehen von ihren spöttischen Einzelheiten, äußerst selbstbewußt, ja überheblich und bezeugt das genaue Gegenteil von christlicher Demut. Er muß all dem doch wohl am Ende abgeschworen haben, um als „schlechtes Gewissen“, ehe es zu spät sein mochte, in einer alles andere als „toskanischen“ Gemeinschaft Aufnahme zu finden.

Er meinte, ein Toskaner und sogar ein toter Toskaner sei mehr wert als alle übrigen Italiener zusammen. Er ist nun tot, der Schriftsteller Malaparte, aber auf ihn bezogen kann sein Wort keineswegs bestätigt werden. Er war eben doch nur ein halber Toskaner, sofern es diese verdammten Kerle gibt oder gegeben hat.

Obgleich die Einwände gegen das Buch

schwerwiegend genug sind und eine gründlichere Analyse dazu noch zahlreiche Widersprüche zutage fördern könnte, liest es sich – so sind wir nun einmal – doch recht amüsant. Es enthält neben Zynischem Witz, einiges Landschaftliche, einiges Geschichtliche und Anekdotische in guten Formulierungen und ist von Hellmut Ludwig trefflich und elegant übersetzt worden. Wenn man den Autor nicht ernst nimmt und ihn für eine Art Eulenspiegel hält, kann man sich von ihm, wenn auch nicht mit allzuviel Gewinn, doch wie von einem Gaukler, einem Conférencier kurzweilig unterhalten lassen.

Berlin

Werner Wilk

\* \* \*

#### FRUCHTBARE BEGEGNUNGEN

Max Rychner: Arachne. Aufsätze zur Literatur. Manesse Verlag, Zürich 1957. 332 Seiten. 17,— DM

Unter dem Titel „Arachne“ – einer als Inkarnation künstlerischer Vollkommenheit fungierenden Figur aus Ovids „Metamorphosen“ – legt Max Rychner seine fünfte Essaysammlung vor. Den meisten der in ihr enthaltenen vierundzwanzig Arbeiten konnte man zunächst im Samstagsfeuilleton der Züricher „Tat“ begegnen. Einige Wochen später stieß man dann vielleicht auf Zweit- oder Drittdrucke – beispielsweise im „Standpunkt“ (Meran) oder auch auf der mit einem solchen „Rychner-Nachdruck“ weit über ihr sonstiges Niveau sich erhebenden Literaturseite der „Zeit“. Ja, sogar der „Merkur“ ging – gibt es ein beweiskräftigeres Indiz für die Qualität von Rychners Arbeiten? – kürzlich noch von seinem sonst so streng eingehaltenen „Erstveröffentlichungsprinzip“ ab, um mit einer Reprise der meisterhaften Arbeit „Vom deutschen Roman“ sein Textangebot zu bereichern.

Rychner ist Feuilletonredakteur an der Tageszeitung „Die Tat“ –: ein bemerkenswerter Umstand schon deshalb, weil ihn er-

wählen gleichzeitig heißt: indirekte Gründe anführen für die Beschaffenheit von Methodik, Tonlage und Stil der hier zu besprechenden Arbeiten. Einige von Rychners Aufsätzen sind zweifellos modifiziert worden vom Klima der journalistischen Tätigkeit. Das erklärt, weshalb sie nichts mit „reiner Werkstattkritik“ zu tun haben. Das aber – entscheidende, weil Rang und Format seiner essayistischen Kunst ins richtige Licht rückende Feststellung! – liegt nicht etwa an einer konstitutionell bedingten Unfähigkeit zur „Werkstattkritik“. Vielmehr dürfte sich's um die freiwillige Entscheidung des Autors handeln, das Amt des Vermittlers dem des „eigentlichen Kritikers“ vorzuziehen. Daß Rychner aber auch die von ihm hinten gestellten Urteilsqualitäten besitzt, läßt sich an etlichen seiner Arbeiten leicht demonstrieren: z. B. dem mit syntaktischen, melischen und tektonischen Strukturanalysen reichlich ausgestatteten Essay über Gottfried Benn –: eine der nicht zuletzt wegen jenes umfangreichen Sortiments von atelierkritischen Ausführungen besten und mit Recht sehr berühmten Arbeiten Rychners.

Selbstverständlich deriviert Rychners Neigung zum „Vermittler“ auch von einem Grundzug seines Wesens. Typisch dürfte sein, daß man unter seinen Arbeiten äußerst selten einen „Verriß“ findet. Er verzichtet darauf, Negative herzustellen in der Absicht, die Grundbedingungen des Vollkommenen am Mißlungenen aufzuzeigen. Natürlich führt Rychner auch Schwächen an, nur, daß sie bei ihm insofern sekundäre Faktoren bleiben, als sie eine Folie abgeben für die im Vordergrund stehenden Hinweise auf Vorzüge. Allerdings haben nur solche Texte die Chance, sein Selektionssieb zu passieren, bei denen die positiven Eigenschaften dominieren. Seine Art des Verrisses ist sozusagen ein negativ zu deutendes Schweigen. Eben darum aber enthält bereits die Objektauswahl ein indirektes Werturteil. „Schlimmstenfalls“ gestattet Rychners Wohlwollen ihm einen Ausflugszug ins Ironische. Dieser ironischen Tonlage wiederum kontrastiert ein aus seinem Bewunderungsver-

mögen resultierendes Pathos –: die nahezu ausgestorbene Fähigkeit also, positivste Leseerlebnisse mit präzise-emphatischer Ausdruckskraft angemessen zu reproduzieren. So findet sich in einer von der Artemis-Ausgabe der Goethe-Briefe ausgelösten Rezension, betitelt „Die Bürden des jungen Goethe“, eine unmittelbare Bestätigung für jene elementare Neigung, die Rychner selbst auf die lakonische Formel gebracht hat: „Ich bewundere so gern.“ Hier nun orientiert sich seine Bewunderungslust am jungen Goethe, genauer: an dessen Fähigkeit, zwischen Amtsgeschäften, Hofklatsch, Intrigen und zahlreichen Freundespflichten nicht nur irgendwelche Schriften zu verfertigen, sondern einige höchsten Ansprüchen gerecht werdende Werke hervorzubringen; Werke, die nicht nur in ihrer Qualität, sondern auch in ihrer Quantität jede hochgesteckte Norm hinter sich lassen. Ähnliches gilt für jene Art von Verblüffung, die auszulösen auch die Ergebnisse von Rychners Produktivität fähig sind. Goethe spricht von der „Weite und Geschwindigkeit seines Wesens“, und diesen, von Rychner leitmotivisch benutzten Selbstkommentar –: ihn darf man getrost auch auf den Zitierenden übertragen. Denn es kennzeichnet eine Grundbegabung Max Rychners, der über Ovid genauso fundiert zu schreiben versteht wie über Ortega, Kassner oder über C. G. Jung; dessen Kenntnisse bei Pound, Benn oder Hartlaub nicht versagen, weil sie etwa absorbiert worden wären vom intimen Umgang mit Jean Paul; dessen Begegnungen (der letzte, seinem Freunde E. R. Curtius gewidmete Essay heißt: „Lesen als Begegnung“) sich als genauso intensiv erweisen bei der Lektüre von kritischen Texten aus der Sturm- und Drangzeit oder bei der Beschäftigung mit den Roman-Theorien und -Praktiken deutscher Romantiker (für die eine mit Souveränität vorgebrachte Korrektur an Roy Pascals „German Novel“ den eindringlichsten Beweis liefert), wie bei der Aufnahme der Arbeiten von Kraus, Hofmannsthal, Borchardt, Else Lasker-Schüler, Peter Gan oder

bei der Reaktion auf Schriften zweier Repräsentanten der „Jungen deutschen Literaturkritik“.

Obschon man den meisten der hier zusammengefaßten 24 Arbeiten schon andersorts begegnete, machen sich beim Wiederlesen keine Abnutzungserscheinungen bemerkbar. Manche Arbeit scheint sogar interessanter geworden zu sein dadurch, daß sie von unterschwelligen Beziehungen zu anderen Mitgliedern der Sammlung profitiert. Selbst bei einer von allerlei Zufälligkeit beeinflussten Zusammenstellung verstreuter Aufsätze muß also keinesfalls das herauskommen, was leider allzuhäufig dabei herauskommt: ein Sammelsurium nämlich, zusammengehalten einzig vom Autorennamen. Daß man dagegen die auf Organismen zugeschnittene Sentenz vom „Ganzen, welches mehr ist als die Summe seiner Teile“ auch auf diese fünfte Essaysammlung Rychners anwenden darf -: das dürfte wohl ein an Deutlichkeit kaum zu überbietendes Kriterium sein für den Rang dieses Schweizer Essayisten.

Brackwede

Günther Steinbrinker

## DIE THEORIE BERTOLT BRECHTS

Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Band 41 der Bibliothek Suhrkamp. Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt a. Main 1957. 292 Seiten. 6,— DM

Daß Ideologien verdorrend auf den schöpferischen Menschen wirken, liest man heute in jedem Sonntagsblatt. Daß sie aber auch konservierend wirken können, daß man sich in ihnen häuslich einrichten kann, um in ihrem Schutz eine Welt zurechtzubasteln, die einer ironischen Aufhebung dessen gleichkommt, was man anbetet oder anzubeten vermeint – dafür ist Bertolt Brecht das höchst irritierende Beispiel. Es scheint, daß Brecht aus Gründen, die weder mit Politik noch mit Literatur etwas zu tun haben, sondern in kaum aufzuhellenden

seelischen Tiefenschichten zu suchen sind, das Klima der dialektisch beflügelten Hoffnung seiner jungen Jahre brauchte, um produktiv zu bleiben. Wobei wir die Frage nicht zu beantworten wagen, inwieweit ein Mann von so verschlagener Geistigkeit, so hintergründigem Humor und einem so raffiniert-naiven Spieltrieb sich der Künstlichkeit seiner Situation bewußt gewesen ist.

Brechts theoretische Schriften über das Theater, die hier zum ersten Male gesammelt vorliegen, zeigen einen Mann ohne Entwicklung, einen an eine Idee Fixierten. Der früheste Beitrag stammt aus dem Jahre 1930, der späteste aus dem Jahre 1955 – es könnte aber auch umgekehrt sein. Aus allen Äußerungen, den frühen wie den späten, spricht die Überzeugung, daß der Mensch, dem es gelungen sei, die Erde „nahezu bewohnbar“ zu machen, nicht mehr „Opfer“, „Spielball“, „Objekt einer unbekannten, aber fixierten Umwelt“ sein könne. Wir haben die Welt in der Hand, sie ist nach Maßgabe unserer Einsichten, unserer Besonnenheit, unseres guten Willens veränderbar. „Heutige Menschen“, so dekretiert Brecht, „interessieren sich für Zustände und Vorkommnisse, denen gegenüber sie etwas tun können.“ Und das Drama ist dazu da, uns über solche Möglichkeiten zu belehren. Damit entfällt ein Bereich des Dramas, der bisher als der wichtigste erschien: der Mensch im heroischen, gerade durch seine Aussichtslosigkeit heroischen Kampf mit dem Unbegreiflichen, mag man dieses Unbegreifliche nun Schicksal, Existenz oder Charakter nennen. Brecht interessiert nur die beschreibbare, die zum Zwecke vernunftgemäßer Veränderung beschreibbare Welt. Das Existentielle wird auf das Gesellschaftliche reduziert, die Tragödie schrumpft zum Lehrstück. Nicht mehr um Schicksal geht es auf der Bühne, sondern um menschliche Machenschaften, die in belehrender Absicht kritisch abgebildet und szenisch erzählt werden. „Das epische Theater“, heißt es in dem hier zum ersten Male veröffentlichten Aufsatz „Über die Verwendung von Musik



für ein episches Theater“ (1935), „ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, wo es sozialhistorisch bedeutend (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus, in denen Menschen sich so verhalten, daß die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden. Dabei müssen praktikable Definitionen gefunden werden, das heißt, solche Definitionen der interessierenden Prozesse, durch deren Benutzung in diese Prozesse eingegriffen werden kann. Das Interesse des epischen Theaters ist also ein eminent praktisches.“

Keine Frage, daß dies einerseits eine heilsame Beschränkung auf das Konkrete, Faßbare, Nachprüfbare unserer Existenz bedeutet, einen Zuwachs an optimistischem Weltgefühl und – künstlerisch – an handwerklicher Solidität. Keine Frage aber auch, daß Brecht auf diese Art die eigentlichen Problempunkte der heutigen Welt ignoriert, die ja längst nicht mehr „gesellschaftliche“ Sorgen sind. Die stolze These, daß der Mensch nicht mehr Opfer sein kann, daß er Herr einer veränderbaren Welt ist, daß es nur einiger Aufklärung über Natur und Beschaffenheit der menschlichen Gesellschaft bedarf, um uns vor der Vernichtung zu bewahren, ist anachronistisch. Zwar verschließt Brecht nicht die Augen vor der aktuellen Situation. Wenn er im „Kleinen Organon für das Theater“ (1948) bemerkt: „Wie den unberechenbaren Naturkatastrophen der alten Zeiten stehen die Menschen von heute ihren eigenen Unternehmungen gegenüber“, dann gibt er zu verstehen, daß er sehr wohl den Alptraum unserer Tage kennt, der darin besteht, daß wir Opfer unserer eigenen Fertigkeiten zu werden drohen. Aber er hat diesen Alptraum in seinem Werk nicht dargestellt, sondern sich dabei beruhigt, daß die „neue Klasse der Arbeiter“ die großen Katastrophen als „Unternehmungen der Herrschenden“ entlarven werden. Brecht steht der modernen Wirklichkeit wie ein Kunstschiller gegenüber, der inmitten von Retorten, bedrohlichen Apparaten und rätselhaftem Formelwerk schöne, handliche Gegenstände für den

alltäglichen Bedarf herstellt. Auch sie verändern, wenn man so will, die Welt. Doch wird man kaum ernsthaft behaupten wollen, daß auf dieser Ebene die wesentlichen Prozesse sichtbar werden. Der Satz, den Brecht in Hinblick auf das „Theater des wissenschaftlichen Zeitalters“ geprägt hat, nämlich: „Ich meine, daß die großen verwickelten Vorgänge in der Welt von Menschen, die nicht alle Hilfsmittel für ihr Verständnis herbeiziehen, nicht genügend erkannt werden können“, ist ohne Frage sehr beherzigenswert. Jedoch – hat er selbst ihn beherzigt? Hat Brecht mit seinen listigen Simplifizierungen, seinen tendenziösen Vereinfachungen auf seine Art nicht ebensoviel Selbsttäuschung, ebensoviel falsche Sicherheit und Zufriedenheit in die Welt getragen wie das von ihm so verlästerte bürgerliche Theater?

Es versteht sich, daß alles dies nicht an die dichterische Qualität des Werkes von Brecht rührt. Aber dieses Werk besteht für sich, unabhängig von seinen ideologischen Voraussetzungen, ohne die es freilich nicht zustande gekommen wäre. Für Brecht waren sie unerlässlich, für sein Publikum sind sie es nicht, das Werk ist – höchster Beweis seiner poetischen Eigenmacht – längst über seine Prämissen hinausgewachsen. Das gilt, wie dieser Band sehr deutlich zeigt, auch von der Theorie. Sie hat Selbstwert. Nicht von seiner Thematik, von seiner Methodik her ist es Brecht gelungen, etwas zu schaffen, was dem Bewußtsein des von ihm so oft zitierten wissenschaftlichen Zeitalters entspricht.

Brechts nicht-aristotelische, das heißt: nicht auf Einfühlung und Erschütterung, sondern auf wertende Betrachtung und die Lust am Erkennen zielende Dramatik ist in der Tat, um mit ihm selbst zu sprechen, „gesünder und würdiger eines denkenden Wesens“ als jenes Theater der seelischen Ausschreitungen, an das wir gewöhnt sind. Ein Publikum, das – um nur eines zu nennen – durch das Erlebnis der Technik gegangen ist, kann die Bühne unmöglich länger als Stätte primitiver Verzauberung nehmen. Die Identitätsräusche, ohne die auch der moderne Mensch

nicht auskommt, finden nicht mehr im Theater, sie finden in der Sportarena und unter dem suggestiven Zwang der mit gutem Grund immer größer werdenden Kinoleinwand statt. Die diktatorische Leinwand zwingt den Zuschauer, jeweils *einen* Ausschnitt in riesenhafter Vergrößerung zu sehen – er muß sehen, wie die Kamera sieht. Das Theater läßt ihm die Möglichkeit, hierhin und dorthin zu blicken, auszuwählen und abzuwägen, es ist – schon seiner räumlichen Beschaffenheit nach – eine Sache der Distanz. Dem trägt das epische Theater Rechnung: es will nicht überreden und betören, nicht suggestiv wirken, es tritt nicht autoritär auf, sondern es gibt zu bedenken. Damit hat Brecht – und das ist, politisch gesehen, der paradoxeste Teil seiner Existenz – dem Zuschauer die Unabhängigkeit zurückgegeben, er hat ihn zu einem freien Menschen gemacht, der sich nicht mehr der peinlichen Tyrannei aufgeregter Mimen und dem faulen Zauber der Illusionstechnik zu unterwerfen braucht, der nicht hingerissen, sondern dem etwas bewußt gemacht werden soll. Das ist eine den Bedürfnissen des fortgeschrittenen Geistes so angemessene Erfahrung, daß auch derjenige sich in Brechts Theater wohl fühlt, dem das, was hier bewußt gemacht wird, nicht allzuviel zu sagen hat. Wir kommen aus dem Theater Brechts mit klarem Kopf, freien und beweglichen Geistes, angehalten zum Denken und Fragen. Die Mittel, deren Brecht sich zu diesem Zwecke bedient – insbesondere die schauspielerische und szenische Technik des Verfremdungseffekts – sind bekannt. Sie werden in diesem Bande in grundlegenden Aufsätzen erörtert. Besonders verwiesen sei auf den Beitrag „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“ (1937). Hier wird auch deutlich, daß Brecht keineswegs mit dem Anspruch auftritt, der Erfinder des epischen Theaters zu sein. Den Vorbildern des asiatischen Theaters wird der schuldige Tribut entrichtet. Auch von Brecht gilt, daß das sogenannte Neue meistens das zum richtigen Zeitpunkt wiederentdeckte Alte ist. Berlin

Günter Blöcker

## VON HEINE BIS MEHRING

Meisterwerke deutscher Literaturkritik. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Mayer. II. Band, 2 Teile: Von Heine bis Mehring. Verlag Rütten & Loening, Berlin 1956. 1. Teil: Texte, 940 Seiten. 2. Teil: Anmerkungen und Hinweise, 342 Seiten. 25,20 DM

Viele unserer modernen Literaturgeschichten leiden an Blutleere. Der Geist williger anstrengungsloser Nachfolge ist in den meisten Fällen an die Stelle des streitbaren Geistes der Kritik getreten, dessen es bedarf, um zeitbedingte Urteile und Meinungen immer neu zu überprüfen. Die Leidenschaft des Sammelns und Aufzählens ist heute größer als die Neigung kritischen Sichtens. Was er weiß, macht den Mann, nicht wie er urteilt. Das ist schlimm für alle historische Betrachtung, die nur lebendig bleiben kann, wenn sie aus aktuellen Bezügen lebt. Das aber ist bei unserer heutigen Literaturwissenschaft kaum der Fall. Mögen sich auch einige Kritiker ehrlich mühen; die Schulwissenschaft hinkt hinter den Ereignissen her, seitdem sie besteht. Sie erschöpft sich im Drang nach Ordnung, ohne daß ihre Vertreter bemerken, wie wenig solche Ordnung mit dem Wesen des Gegenstandes zu tun hat, dem sie dienen soll. Beglückt stellt man darum fest, daß Hans Mayer – Initiator und Herausgeber der verdienstvollen Sammlung „Meisterwerke deutscher Literaturkritik“ – den so verführerischen Gedanken solch willkürlicher Ordnung, der noch im ersten Band des Werkes spukt, hat fallenlassen zugunsten der Wirkung des kritischen Wortes selbst. In lebendiger Fülle ohne doktrinaire Enge ist hier der Geist eines Jahrhunderts beschworen, das wir sehr zu Unrecht als muffig und verstaubt zu charakterisieren geneigt sind. Die Auswahl, die Mayer aus dem Reichtum schöpferischer Kritik des 19. Jahrhunderts zusammengestellt hat, ist vielfältig in der Thematik wie auch in der Gedankenwelt der Autoren. Der Geist einer widerspruchsvollen

Epoche literarischer Entwicklung tritt hervor, und es zeigt sich, daß viele kritische Äußerungen jener Zeit nicht nur lesbar geblieben sind, sondern eine beklemmende Aktualität haben, die den heutigen Leser angesichts gegenwärtiger Zustände in Deutschland doch einigermaßen nachdenklich stimmt. Das gilt insbesondere für F. T. Vischers Eichendorffkritik in dem Aufsatz „Ein literarischer Sonderbündler“, aber auch für Herweghs Hölderlinerinnerung und Mehrings Polemik „Materialismus und Neuromantik“. Besonders anzuerkennen ist der ungekürzte Abdruck der umfangreichen Heineschen Romantikkritik „Die romantische Schule“, sowie der Hettner-schen Gedanken zur „Komödie der Gegenwart“. Begrüßenswert ist es ferner, daß Männer wie Wienbarg, Danzel und Kürn-berger der Vergessenheit entrissen werden. Man vermißt Jean Paul, dem so wichtige Einsichten in die Struktur des Ästhetischen zu danken sind, daß ohne ihn ein Mann wie Vischer kaum zu verstehen ist. Doch kann das nur ein Hinweis sein, wie wichtig es bleibt, dieses Unternehmen weiterzuführen. Nichts ist geeigneter, uns den Zeitgeist einer Epoche spürbar zu machen, als das Schaffen ihrer kritischen Geister, in dem sich die Leistungen wie die Spannungen einer Zeit unverfälscht spiegeln.

Berlin Helmut Uhlig

## ERZÄHLTE GESCHICHTE

Will Durant: Das Vermächtnis des Ostens. Eine Kulturgeschichte Asiens. Francke Verlag, Bern 1956 (2. Aufl.). 862 Seiten. 32 Tafeln. 4 Karten. 28,80 DM

Universalgeschichtsschreibung, bis in Ranks Tage hinein unangefochtene Königin aller historiographischen Disziplinen, ist im selben Maße fragwürdig geworden, in dem die Masse des geschichtlichen Stoffes unüberschbar wurde. Kein einzelner Forscher vermag heute mehr die Fülle des Mate-riales mit gleicher Sachkenntnis zu über-

schauen; wo dennoch versucht wird, das Ganze im Blick zu behalten, bestehe der Preis zumeist in der Aufgabe gesicherten Detailwissens. Die Systeme, mit denen Geschichtsphilosophen und Geschichts-soziologen heute die Weltgeschichte ordnend zu gliedern suchen, haben den unmittelbaren Kontakt mit den Quellen fast durchgängig verloren; über „Achszeiten“, „Kulturseelen“ und „Äonen“ übersehen sie zumeist, was doch Anfang und Ende aller Historiographie ist: die historischen Fakten. Ähnlich unbefriedigend aber ist der resi-gnierte Verzicht auf Universalgeschichte – die Flucht in eine aller philosophischen Formung entleerte Spezialisierung. Auch das Einzelne läßt sich nur begreifen, wo es als Teil eines Ganzen gesehen wird; die Handbücher, die der ungeheuren Fülle des geschichtlichen Stoffes durch Aufteilung unter einzelne Fachleute Herr zu werden suchen, leben aus der Illusion, daß die Aneinanderreihung von Bruchstücken die verlorengegangene Einheit zu ersetzen vermöge.

So will der Versuch, Weltgeschichte zu schreiben, trotz allem immer wieder gewagt sein, mag auch der Weg zwischen Skylla und Charybdis noch so schmal sein. Zu den achtbarsten Unternehmungen dieser Art gehört Will Durants „Kulturgeschichte der Menschheit“, gerade weil der amerikanische Historiker, nüchterner und bedächtiger als viele seiner europäischen Kollegen, der Versuchung entgangen ist, die Material-mengen allzu sinnfällig zu gliedern, und doch in aller skeptischen Selbstbescheidung sich bewußt bleibt, was Universalgeschichts-schreibung einmal gewesen ist und worauf sie nicht verzichten darf, will sie mehr sein als eine Ansammlung von Fakten. Durant bleibt stets an der geschichtlichen Wirklich-keit, breitet den mit kaum spürbarer Hand geordneten Stoff vor dem Leser aus und gibt Deutung und Interpretation nur auf indirekte Weise. Hier wird Geschichte nicht zur Illustration philosophischer, theologi-scher oder soziologischer Thesen mißbraucht, sondern erst einmal *erzählt* und jede Folge-



rung allgemeiner Art sofort wieder am historischen Beispiel exemplifiziert und verifiziert. Schon das macht dieses Produkt staunenswerter Gelehrsamkeit so eminent lesbar, und so kann es nicht wundernehmen, daß Durants monumentales Werk längst alle konkurrierenden Arbeiten aus dem Felde geschlagen hat: das ist der „Schlosser“ unserer Zeit und wird es noch geraume Zeit bleiben.

Schon mußte vom ersten Band, der die Grundzüge einer asiatischen Kulturgeschichte entwirft, eine neue Auflage hergestellt werden, und auch bei der erneuten Begegnung fasziniert die nie erlahmende Kraft, mit der Durant die Geschichte eines Erdteiles von den Anfängen menschlicher Kultur bis in unsere unmittelbare Gegenwart vor dem Leser ausbreitet. Das vereinigt wissenschaftliche Zuverlässigkeit und dastellerische Eleganz in so ungewöhnlichem Maße, daß man versucht ist, erhobenen Hauptes über die unliebsame Tatsache hinwegzugehen, daß natürlich auch dieses Werk das Schicksal aller solcher Unternehmungen teilt und nicht mehr nach den Quellen, sondern nach der ebenfalls kaum noch überschaubaren Sekundärliteratur gearbeitet ist. Welche unverächtlichen Leistungen aber auch auf diesem Wege zustande kommen können, führt Durants „Kulturgeschichte Asiens“ so gut wie das Gesamtwerk deutlich genug vor Augen.  
Berlin Wolf Jobst Siedler

#### ANGESICHTS DES ENDES

Gabriel Marcel: Die Erniedrigung des Menschen. Aus dem Französischen von Herbert P. M. Schaad. Verlag Josef Knecht, Frankfurt am Main 1957. 303 Seiten. 12,80 DM

Über die Erfahrungen, welche die Menschheit während der letzten vierzig Jahre hat machen müssen, ist im gleichen Zeitraum zwar viel geschrieben worden – in vielen Sprachen, mit großer Leidenschaft –, doch

die Nähe zu den Ereignissen läßt es nicht zu, daß die so entstandene Literatur sich einheitlicher anläßt als die unmittelbare Anteilnahme und Zeugenschaft, die ihr zugrunde liegt. Überall sieht man die Einsprengsel der persönlichen wie der nationalen Erinnerung den objektiv gemeinten Gang der Untersuchung unterbrechen – man wundert sich darum nicht, auch in Gabriel Marcells jüngster Untersuchung der gegenwärtigen Menschheits-Situation beispielsweise die französische Widerstandsbewegung oder die deutschen Konzentrationslager ins Spiel gebracht zu sehen. Die Erniedrigung des Menschen, deren sich die Menschheit zweifellos im genannten Zeitraum schuldig gemacht hat, ist ein zu sehr von Erfahrung gesättigtes Thema, als daß der Philosoph auf die konkrete Beweisführung verzichten könnte. Und was könnte es auch für einen Sinn haben, über die Erniedrigung des Menschen zu schreiben, wenn nicht der Wunsch und Wille dahintersteckte, einer Wiederholung des Geschehens vorzubeugen, den Menschen, indem man ihn zur Annahme seiner Schuld nötigt, zu tätiger Buße zu veranlassen!

Die Stimmung des Buches von Gabriel Marcel wird schon durch die Widmung charakterisiert, die Marcel ihm voranschickt: „Meinem Freunde Max Picard und dem Gedenken an meinen Vater, der ein freier Mensch war und seit einem halben Jahrhundert diese entsetzlichen Zeiten heraufkommen sah.“ Man weiß ja, daß Marcel und Picard sozusagen am selben Strange ziehen, daß ihre philosophische Bemühung auf religiösem Grunde aufruht, ihr analytisches Verfahren die Glaubens-Synthese voraussetzt. Davon haben beider Bücher ihr eigentümliches Pathos. Davon – und von der gewissermaßen eigensinnigen Richtung auf das beiden gemeinsame Ziel, nämlich den Mensch gegen den Geist der Abstraktion zu schützen. Man hat es also mit einem „engagierten“ Autor zu tun – wie das vor ihm Kierkegaard und Nietzsche auch gewesen sind, von welchen beiden unser Autor den größten Einfluß erfahren zu

haben bekannt. Und was „die entsetzlichen Zeiten“ betrifft – Picard wie Marcel werden nicht müde, ihre Zeitgenossen mit dieser Entsetzlichkeit zu konfrontieren, sie zu dem zu zwingen, was sie so gerne vermeiden möchten: der Gorgo ins Antlitz zu schauen. Beide geraten freilich bei diesem Bemühen in die Gefahr, „das Kind mit dem Bade auszuschütten“, unsere Epoche als eine des absoluten Endes – nicht nur einer Kultur, sondern der Welt überhaupt – zu definieren. Marcel zitiert im dritten Teil des Buches „Pessimismus und eschatologisches Bewußtsein“ eine Gesprächsäußerung Picards: „Ich bin überzeugt, daß wir dem Ende der Geschichte zusteuern. Es ist wahrscheinlich, daß viele von uns das apokalyptische Ereignis an ihrem Ende erleben werden.“ Hingegen liest man in Pascual Jordans ebenfalls zeitkritischer Schrift „Der gescheiterte Aufstand“ (1956): „Im Jahre 3000 werden Millionen von Menschen auf dem Mars leben usw.“ Wie auch Emmanuel Mounier, gegen Marcel polemisierend, in seinem Buche „Angst und Zuversicht des XX. Jahrhunderts“ (1955) die eschatologische Resignation durch den kühnen und zuversichtlichen Gedanken paralysiert, daß die Menschheit sich heute „neuen Versuchungen, neuen Bedrohungen ausliefere und sich im ganzen eine offenere und damit gefährlichere Form ihres Daseins gebe“.

Die vier genannten Autoren sind Christen. Man sieht also, wie verschieden die christliche Deutung dieser Weltstunde ausfallen kann – bei durchaus gleichmäßig leidenschaftlicher Anteilnahme, entschlossener Durchdringung der zwielichtigen Phänomene. Von diesen wird bei Marcel insbesondere das der Technik in die Zange genommen. Es entspricht seiner leicht apodiktischen Denkart, so schlüssige Urteile wie dieses zu fällen: „Die Ausbreitung oder die Invasion der Technik muß unweigerlich für den Menschen die Entwertung, die fortschreitende Verdunkelung dieser Welt des Mysteriums, die zugleich die des Zugewogen-seins und der Hoffnung ist, nach sich ziehen.“

Unweigerlich – aber alle unsere Perspektiven münden im Dunkeln. Und müßte nicht gerade der Christ – ehe er die Unweigerlichkeit einer Entwicklung konstatiert – an die Imponderabilien der von ihm geglaubten göttlichen Providenz denken? Hypertrophie der Technik – aber wann hätte die Menschheit eigentlich nicht zu Hypertrophien geneigt? Nur daß diese nicht immer den gleichen Grad der Sichtbarkeit angenommen haben, wie heute die Technik. Wenn Marcel weiter das Vorhandensein eines „unbestimmten Pessimismus“ konstatiert, „mehr auf der Ebene des Hohnlachens und des Fluchens als auf der des Seufzens und des Schluchzens“, und zwar „als eine Grundgegebenheit des zeitgenössischen Menschen“, so läßt er sich vielleicht bei dieser Beobachtung allzusehr von literarischen Eindrücken bestimmen. Die Literatur aber, insbesondere die Roman-Literatur, ist – wie mir scheint – keineswegs mehr als zuverlässige Quelle bezüglich der gegenwärtigen „Grundgegebenheiten“ zu betrachten, man wird sich diese Überschätzung der Literatur abgewöhnen müssen. Merkwürdigerweise nähert sich der Autor bei solcher Annahme dem von ihm sonst so heftig getadelten Sartre.

Als Ausweg aus der von Marcel so eindringlich beschriebenen Sackgasse der Menschheit erscheint die kleine Gruppe, die kleine Gemeinschaft, die für sich die „derzeit nur noch mögliche Wahl“ vollzogen hat – zwischen dem „Ameisenhaufen und dem mystischen Leib“. Es müsse das keine Pfarrei sein – es könne auch ein „gewöhnliches Unternehmen sein, eine Schule, wer weiß, ein Wirtshaus“. Heißt das nicht doch ein wenig vorschnell in die Katakomben gehen? Macht man sich klar, wie bedeutsam gerade der Anteil der christlichen Weltgedanken an der Veränderung der Welt ist, wie diese ohne das „Christentum“ gar nicht denkbar ist, so sieht man sich im Gegenteil aus den Katakomben ins Freie gerufen: dorthin, wo – nach Marcells drastischer Darstellung – der Gedanke des Dienstes ebenso erniedrigt wie die menschlichen Beziehungen entpersönlicht worden sind. Im Grunde

wissen wir das ja, haben alle unsere Erfahrungen damit – aber was für ein Appell ist es doch an uns, überall, wo wir nur können, die Kräfte des Protestes zu erwecken, eines Protestes heißt das, der die Veränderung als solche bejaht, nur ihre Mißbildungen nicht mitmacht.

Eine Krankheit wär's denn also, womit wir zu tun haben – in jenen Mißbildungen –, und was ist Krankheit, wenn nicht die Frage an uns, auf Heilmittel bedacht zu sein. Allerdings nicht allein auf diejenigen, die man schon kennt.

Berlin

Kurt Ihlenfeld

### FESTSCHRIFT FÜR C. G. JUNG

Studien zur analytischen Psychologie C. G. Jungs. Festschrift zum 80. Geburtstag von C. G. Jung. Herausgegeben vom C. G. Jung Institut Zürich. 2 Bände. Rascher Verlag, Zürich 1955. 396 u. 397 Seiten. Je Band 22,— DM

Das C. G. Jung Institut in Zürich hat den 80. Geburtstag seines Meisters und Begründers zum Anlaß genommen, der Öffentlichkeit eine Sammlung von 32 Aufsätzen unter dem Titel „Studien zur analytischen Psychologie C. G. Jungs“ vorzulegen. Bei den Mitarbeitern handelt es sich fast ausschließlich um Dozenten des weltbekannten Institutes, deren jeder aus seinem speziellen Forschungsgebiet berichtet.

Hat man schon bei C. G. Jung selbst immer wieder die ungewöhnliche Universalität seines Geistes bewundert, die kaum ein Gebiet geisteswissenschaftlicher Forschung unberührt, und man möchte sagen: unbeeinträchtigt gelassen hat, so hat sich diese Tendenz bei seinen Schülern erhalten, und die Themenstellung der Aufsätze reicht von grundsätzlichen Erörterungen spezieller Themen der analytischen Psychologie („Analytische Psychologie, Ichpsychologie und projektive Methoden“, Prof. Bruno Klopfer, Pasadena) bis zu Untersuchungen der

modernen Zivilisation („The power of Archetyps in modern Civilisation“, Dr. Prokoff, New York). Dabei ist naturgemäß das Anliegen der meisten Aufsätze der weitere Ausbau der speziellen Gedankenwelt der sog. komplexen Psychologie C. G. Jungs. Um die Vielfalt des Ergriffenen für den Leser etwas zu ordnen, sind die Beiträge in zwei Bände unterteilt, wobei im ersten mehr theoretische Schriften gebracht werden, während der zweite „Beiträge zur Kulturgeschichte“ enthält. Sie werden jeweils in der Muttersprache des Autors gebracht und dokumentieren dadurch nochmals die über die ganze Welt verbreitete Fruchtbarkeit der analytischen Psychologie. So ist gleich die erste Arbeit des ersten Bandes eine großartige Zusammenschau über „die Anfänge der Tiefenpsychologie von Mesmer bis Freud“, gleichsam eine Genesis der analytischen Psychologie, wobei der Person und dem Werk des Arztes und Philosophen P. Janet eine besonders wichtige Rolle eingeräumt wird. Frey sieht in ihm den Übergang von der klassischen Schule der Psychiatrie an der Salpêtrière unter Charcot zur mehr psychologisch, das Normale einbeschließenden Betrachtungsweise, die später durch Freud und schließlich C. G. Jung zur analytischen Psychologie vertieft wurde. Der Aufsatz besticht nicht nur durch die eindringliche Diktion, sondern auch durch viele, bislang auch dem Kenner weniger bekannte Literaturbeispiele und läßt immer wieder erkennen, wie das heute so imposante Gebäude der Tiefenpsychologie breit und kontinuierlich auf genau zu belegende Weise in die Geschichte zurückzuverfolgen ist.

Wie die Ergebnisse der Nachbarwissenschaften, als die ja in erster Linie die Medizin anzusehen ist, fruchtbar gemacht werden können, beweist ein sehr gründlicher Beitrag von Alb. Jung, der „Grundsätzliches zur Psychosomatischen Medizin im Lichte der komplexen Psychologie C. G. Jungs“ sagt.

Schließlich möchten wir noch eine sehr schöne Betrachtung von Binswanger über



„Psychologische und psychiatrische Fragen zum Problem van Gogh“ erwähnen. Er beleuchtet dabei die Kontroverse zwischen Künstler und Psychiater und bemüht sich, Mißverständnisse aufzuklären, indem er dem Recht einer psychiatrisch-psychologischen Betrachtungsweise eines Künstlers Grenzen zieht, weil die in der Lebensgeschichte eines Künstlers auffindbaren Krankheitserscheinungen keinerlei Urteil über seine Kunstwerke hergeben können und dürfen, denn – und hier wird die Jungsche Lehre fruchtbar – „der schöpferische Mensch ist mehr als jeder andere einerseits ein mit menschlichen Schwächen behaftetes Individuum, andererseits Gestalter der überpersönlichen, unbewußt tätigen Seele der Menschheit“. Am Beispiel van Gogh erweist sich für Binswanger, daß „die Psychiatrie nicht mehr an den Forschungsergebnissen der modernen Tiefenpsychologie vorbeigehen kann, da es seit C. G. Jung eine oft sehr aufschlußreiche psychologische Deutung schizophrener Wahnvorstellungen gibt“.

Den ersten Band beschließen dann noch einige kurze Arbeiten, die als „kasuistische Beiträge“ bezeichnet werden. Drei davon möchten wir deshalb zitieren, weil sie gleichsam die therapeutische Nutzenanwendung des zuvor theoretisch Gesagten und oft recht langatmig und terminologisch überspitzt Vorgebrachten erhellen. Es handelt sich um eine sehr eindrucksvolle und überzeugende Deutung des „Traumes vom Orakel“ (Dr. *Jacobi*, Zürich) aus der Analyse eines jungen Akademikers; die Betrachtungen zu einer „Traumserie eines Theologen“ (Prof. *Frei*, Beckenried) und „Three Illustrations of the Power of the projected Image“ von *G. Wickes*, New York. Denn man sollte beim Studium der theoretischen und kulturgeschichtlichen Betrachtungen nicht vergessen, daß der Grund für alle tiefenpsychologischen Schulen doch im ärztlichen Bemühen gelegt ist, den an ihrer Seele krankenden Menschen zu helfen.

Für Leser, die sich bereits mit tiefenpsychologischen Fragen beschäftigt haben und

eine gewisse Kenntnis der Welt C. G. Jungs mitbringen, sind diese zwei Bände eine wirkliche Bereicherung, zumal fast alle Beiträge mit einem ausführlichen kritischen Apparat sowie zusammenfassenden und für den Studierenden sehr instruktiven Literatur-Übersichten versehen sind.

Tübingen

Dietrich Berg

## GRENZEN DES EXPERIMENTS

Werner Gruehn: Die Frömmigkeit der Gegenwart. Grundtatsachen der empirischen Psychologie. Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster 1956. XIV u. 592 Seiten. 30,— DM

Werner Gruehn ist einer der führenden Vertreter der Religionspsychologie, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Frömmigkeit in allen ihren Äußerungen zu erforschen. In seinem Buch legt er sowohl den Ertrag seines eigenen wissenschaftlichen Lebens vor, als auch die meisten Ergebnisse der bisher fünfzig- bis sechzigjährigen religionspsychologischen Arbeit überhaupt.

Bei dem Versuch, die Frömmigkeit zu erfassen – Religion und Frömmigkeit werden gleichgesetzt – bearbeitet Gruehn „Material“, das ihm in Form von Selbstaufzeichnungen religiöser Persönlichkeiten vorliegt, bzw. das er durch die Beantwortung von Fragebogen, durch Gespräche und durch das Experiment gewinnt. Auf letzteres Verfahren legt er allergrößten Wert. Immer wieder spricht er von der Exaktheit der experimentellen Methode und der Wissenschaftlichkeit der mit ihrer Hilfe erzielten Ergebnisse. Bei einem so hohen Anspruch ist es sehr zu bedauern, daß Gruehn keine Theorie seiner Methode vorlegt und hierbei erörtert, warum seine experimentelle Methode als exakt bezeichnet werden kann und was er unter der beanspruchten Wissenschaftlichkeit seiner Ergebnisse versteht.

Aus dem, was die Lektüre des Buches über die experimentelle Methode erkennen läßt, gewinnt man leider den Eindruck, daß sie

mehr Fehlerquellen enthält, als sich Gruehn bewußt ist. Davon, daß sie – wie er behauptet – „fast unbegrenzte Möglichkeiten zur Erschließung seelischer Tiefen eröffnet“, kann schon gar keine Rede sein; sie hat vielmehr enge Grenzen. Gruehn scheint zu übersehen, daß jede Versuchsanordnung bereits in gewisser Weise über das Ergebnis des Versuches entscheidet. Im Falle des religionspsychologischen Experimentes nimmt der Versuchsleiter jedoch schon durch die Auswahl der Sätze, die in der Versuchsperson das religiöse Erlebnis erzeugen sollen, welches dann analysiert wird, weitgehend das Ergebnis vorweg. Seine Versuchsgestaltung ist bereits durch in ihm vorhandene Annahmen über die Frömmigkeit geprägt.

Die Lektüre des Buches bestätigt dann das, was eine grundsätzliche Überlegung hinsichtlich der Grenzen der Gruehnschen Kardinalmethode ergeben hat: es enthält eine Fülle von interessanten, anregenden Einzelheiten aus dem weiten Gebiet der Frömmigkeit. Man erfährt vieles über wissenswerte Erscheinungen der normalen und der krankhaften Frömmigkeit, der Religion des Kindes und der des Erwachsenen. Allerdings bleiben die Aussagen zweidimensional, die Dimension der Tiefe fehlt: Frömmigkeit ist bei Gruehn ein Bewußtseinsphänomen. Er spricht von den „Schichtungen des Unterbewußtseins, die bei jedem Menschen vorkommen und nichts mit Religion zu tun haben“. Den Beweis dieser Behauptung liefert Gruehn nicht. Von den ganzen umfänglichen Arbeiten Jungs und seiner Schüler über die Struktur, den Aufbau der Religion im Raum des Unbewußten erwähnt Gruehn kein einziges Wort. Der Name Jung fällt in nebensächlichen Zusammenhängen in dem ganzen Gruehnschen Werk dreimal. Freuds Arbeiten zur Pathologie der Religion werden abgetan mit der Behauptung, es ließe sich der Beweis erbringen, „daß das Freudsche Zerrbild der Religion . . . künstlich in den eindeutigen psychologischen Tatbestand hineingetragen ist“. Leider tritt Gruehn nicht

den Beweis an. Selbstverständlich kann Freud von seiner Weltanschauung aus nicht offen sein für Religion als Urfunktion des Menschen. Aber ebenso sicher ist es, daß die bewußte Religiosität bei Freuds Patienten – man überlege sich, wie beschaffen die Gesellschaftsschicht war, aus der Freuds Patienten stammten – zum größten Teil tatsächlich illusionäre Wunscherfüllung, Angstschutz, Beziehung zu einem in den Himmel bzw. auf die Kirche projizierten Über-Ich, sublimierte Sexualität war. Über Religion der *Gegenwart* zu handeln, ohne sich eingehend mit den diesbezüglichen Ergebnissen der einzelnen tiefenpsychologischen Schulen auseinanderzusetzen, ist in der gegenwärtigen Situation eine Unmöglichkeit.

Um es noch einmal zu wiederholen: Gruehns Buch bereichert vor allem den Praktiker. Derjenige jedoch, der sich um Erkenntnis des Wesens der Religion bemüht, kann bestenfalls das Werk Gruehns vorläufig zur Seite legen und warten, bis eine gründliche Arbeit über die Psychologie der unbewußten Schichten der Religion geschrieben worden ist. Von hier aus können dann nach eingehender Prüfung die von Gruehn beobachteten und beschriebenen Erscheinungen der bewußten Frömmigkeit ihre richtige Einordnung und ihr richtiges Verständnis finden.

Stuttgart

Rudolf Affemann

#### BANNENDE KÄLTE

Michel Seuphor: Piet Mondrian. Leben und Werk. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1957. 430 Seiten, 35 Farbbilder, 130 Kunstdrucktafeln, 40 Bilder in Tiefdruck. 72,— DM

Wer die frühen Stufen der Malerei Mondrians im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts verfolgt, wird von der bewegungslosen Üblichkeit dieser Landschaftsmotive fast erschrocken sein – denn er weiß ja, welch

ein Revolutionär dieser Mann sehr bald geworden ist und daß er noch heute so wirkt. *Georg Schmidt*, der die Einleitung dieses kostbaren, an Reichhaltigkeit der Abbildungen und des genauen Katalogs nicht zu übertreffenden Bandes geschrieben hat, meint sogar, erst jetzt sei die Wirk-Zeit für die prophetische Kunst des „asymmetrischen Gleichgewichts“, die Mondrian besaß, ja erfand, gekommen. Das Werk Seuphors selbst ist ein Dokument; es bezeugt die Verehrung eines Freundes und teilt aus intimer Kenntnis zum erstenmal jene Einzelheiten des Lebens mit, die das sozusagen wortkarge, vielen als leblos oder gar unmenschlich geltende Werk des Malers nach seiner Tiefe hin durchschauen lassen. Mondrian hat sein Leben lang nur Verachtung gegen Kälte gehabt und fühlte sich selber nie in dieser Gefahr. Er wollte das Eine und Allgemeine malen, das den Sinnen geboten ist und das die äußeren Gegenstände nur verschleiert. So will er das Innere – unter jenem Äußeren! – sichtbar machen, aber nicht in gefühliger Farbekstase, sondern exakt, und das heißt für ihn: in den schwebenden leuchtenden Farbfächern und in den waagrecht und senkrecht gezogenen Linien, die so voll von klingender Proportionierung sind – also doch aus Wärme, lebhafter, lebendiger Wärme. Das scheint so schlicht, fast dürftig, und in der Tat wirkt Mondrian unzulänglich und tappend, ehe er nicht seine eigentümliche, nun selber alles Äußere wieder verhüllende „Apparatur“ erreicht hat, in der aber doch die Welt nach ihren Maßen transparent wird.

In einer hellsichtigen Freundschaftlichkeit schildert Seuphor, wie Mondrian nach seiner Bekanntschaft mit dem Pariser Kubismus 1912 das Spiel der Konturen nicht mehr im Zerbrechen der Dinge verweilen läßt, sondern die Linien selbst, ungegenständlich, zu konstitutiven Größen, zu Substanzen seiner Bilder macht. Größen solch bildhafter Art können dann auch mit solcher Macht die Farben in sich einbauen. Nicht nur Baum und Kirchenfassade, auch Ge-

rüste und die Fläche des Meeres geben die Zeichen und das Grundrißhafte heraus, aus denen dann bald das Zeichenbild der Kreuze und schließlich die wechselnde Formel der Felder hervorgehen. Oder wie Mondrian selber aufschrieb: „Beim Anblick des Meeres, des Himmels und der Sterne stellte ich dies alles durch eine Vielzahl von Kreuzen dar.“ So zeigt sich: in allem, was Mondrian malte, war die Welt, wenn auch nicht das einzelne ihrer Gegenstände. Mag sein, daß Seuphors Denken naiv und unfertig ist, wenn er allgemein die Beziehungen der Kunst zur Metaphysik zu benennen versucht und alsbald doch nur bei der Bemerkung stehenbleibt, die Kunst sei „ein geheimnisvoller Bereich“. Aber, so ungenügend er denkt, er führt doch an diese kritischen Fragen selbst heran. So auch an diese. Warum macht Seuphor nie auch nur den Versuch einer charakterologischen Deutung? Dabei böte doch die karge Strenge dieser Konstruktivflächen, die fast schon jenseits der Malerei liegt, Anlaß genug. Denn am meisten bedenkenswert ist wohl, daß so viel Schönheit aus solchem Minimum an Gestalt entstand. Und welchen Weg gab es dahin? Nur den des stillen Zwangs, unter dem Mondrian sein Leben lang stand. Er reduzierte fast quallvoll seine Möglichkeiten als Mensch, aber er bewirkte, daß die schönen Formeln seiner Flächen eine solche Bannkraft sammelten, bis sie unsere gesamte Lebensumgebung verwandelt hatten. Kaum einer ist sich dessen ganz bewußt. Noch heute nicht. Sonderbar, in welchen Charakteren die Welt oft gezeichnet ist: ein Zwang, der den von ihm Geführten fast auslaugt, läßt die so kunstvoll balancierte Ordnung einer ordnungslosen Welt als die äußerste, als die entrückende Weite erscheinen.

Soviel aber erfährt man – obwohl es Seuphor gar nicht ausdrücklich zu sagen weiß –, wenn man dieses Buch mitsamt seinen Bildbeigaben (die, zumal die farbigen, schlechthin vollkommen sind) aufmerksam in sich eindringen läßt.

Köln

Carl Linfert



## DIE STUNDE DES PROTESTS

Lothar-Günther Buchheim: Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Graphik, Plastik, Dokumente. Buchheim Verlag, Feldafing 1957. 408 Seiten mit 410 Abbildungen (42 farbig). 68,— DM

Neben dem „Blauen Reiter“, aus dem zwei bahnbrechende Künstler unseres Jahrhunderts, Kandinsky und Klee, hervorgingen, war die „Brücke“ die Künstlergemeinschaft, die den stärksten Einfluß auf die weitere Entwicklung der Malerei in Deutschland ausübte. Während aber die entscheidenden Leistungen der Künstler des „Blauen Reiter“ das Werk einzelner nach der Auflösung der Gruppe waren, liegt die Bedeutung der „Brücke“ in ihrer Zielsetzung und in ihrem Auftreten als Gemeinschaft, der Schwerpunkt ihrer stilbildenden Kraft demnach in der Zeit ihres Bestehens. Die Zeit von der Gründung der „Brücke“ im Jahre 1905 bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1913 nimmt daher in Buchheims Ausführungen den breitesten Raum ein. Alle historisch wichtigen Fakten werden mit Hilfe zahlreicher Bilddokumente berichtet, zeitgenössische Äußerungen und direkte Zeugnisse der noch lebenden Künstler eingeschaltet, so daß ein lebendiges Bild der Lebensumstände und des Schaffens des Künstler in jenen so fruchtbaren Jahren entsteht. Die typographische Gestaltung des Buches, die Auswahl und die ausgezeichnete Wiedergabe der Graphiken und Gemälde bilden mit dem Text eine Einheit, so daß dem Werk ein hervorragender Patz unter den Kunstbüchern der Gegenwart sicher ist.

Dem ersten Teil, der der Gruppe als Ganzes gewidmet ist, folgt ein weiterer, in dem der Verfasser das Leben und Schaffen von Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Mueller und Nolde in gesonderten Kapiteln behandelt. Er beschränkt sich dabei (abgesehen von einigen Abschnitten, die auch spätere Arbeiten berücksichtigen) auf die Jahre der engsten Gemeinschaft, in denen die gegenseitige Beeinflussung an Intensität alle anderen Künstlergruppen weit übertraf.

Die richtige Datierung, ja manchmal die Identifizierung der Arbeiten ist sicher oft erst das Ergebnis mühseliger Kleinarbeit gewesen. Das gilt besonders für Kirchners frühe Graphiken und Muellers spätere Gemälde. Doch weist die Darstellung in der Werkanalyse Mängel auf, die ihren wissenschaftlichen Wert vermindern. Wenn z. B. von Einflüssen van Goghs oder Munchs die Rede ist, fehlen die exakten Angaben der Bilder, bei denen das nachweislich evident wird. Oder, wenn von der „Schönheit“ der Farben Kirchners gesprochen wird, vermißt man das Eingehen auf ihr unverwechselbares Kolorit, ihre gewagten Töne, die in ihren Spannungen oft bis hart an die Grenze des Erträglichen gehen und doch auf geheimnisvolle Weise zu einer Bildeinheit verschmelzen, ihr aber die starke farbige Aggressivität verleihen, die von allen Bildern Kirchners ausstrahlt.

Bedeutungsvoll für die heutige Sicht der Brückekünstler sind die Kapitel „Routine und Imitation korrumpieren die Meister“, „Ausstrahlungen der Brücke – die Nachfolger“ und „Leistungen der Brücke – Neue Wege der Kunst“. Soweit nicht einzelne Meisterwerke aus jener Zeit zu den bleibenden Zeugnissen der Malerei überhaupt gehören, wird hier der Versuch gemacht, die Bedeutung der Brückengemeinschaft für die Kunst der Gegenwart kritisch zu würdigen. Leider hindert seine Vorliebe für die Künstler des deutschen Expressionismus den Verfasser daran, ihre Stellung innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts überzeugend zu definieren. Es geht dabei auch nicht ohne völlig überflüssige Seitenhiebe auf den „abstrakten Konformismus“ ab. Sicher gehört die „Schwungkraft des Agitatorischen“ im Auftreten der kleinen Schar Unentwegter zu den Taten, die eine Wendung in der Kunst dieses Jahrhunderts einleiteten. Ihre Namen werden für immer mit dieser historischen Stunde verbunden bleiben. „Da aber nicht“, sagt Buchheim selbst, „wie bei den französischen Malern formale Entdeckungen an Stelle des revolutionären Aufbegehrens traten“, fehlte ihrem Wirken die

Kraft, über die persönliche Leistung hinaus objektive Gestaltungsgrundlagen zu finden, die unserer Generation als Bausteine dienen können. Dem Mangel an objektiver Ausdruckskraft, an Anonymität der formalen Mittel ist es auch hauptsächlich zuzuschreiben, daß der Expressionismus der Brücke eine deutsche Angelegenheit geblieben ist. Auch Kirchners Bemühungen vermochten das nicht zu ändern. Damit soll die Leistung dieser Künstler nicht geschmälert werden. Doch ist sie für die Entwicklungsgeschichte der Kunst im wesentlichen die Leistung des Protests gegen die Einseitigkeit der impressionistischen Kunstauffassung, zu dem erst die Arbeit des Bauhauses kommen mußte, die im Werk Klees und

Kandinskys kulminierte, um der Kunst der letzten Jahrzehnte neue Wege der Bildgestaltung zu erschließen. Nicht um den „versteiften Konformismus der konstruktiv-abstrakten Kunst“ und „den intellektuellen Hochmut ihrer Wortführer“ geht es heute, sondern um die breite menschliche und künstlerische Basis, die allein herausführt aus dem hybriden Geniebegriff der Romantik und den Blick frei macht für die beseelte Nüchternheit des künstlerischen Gestaltungsprozesses.

Trotz dieser einseitigen Urteile, die zudem teilweise im Widerspruch zu des Verfassers eigenen Ausführungen stehen: ein wichtiges, ein notwendiges Buch.

Berlin :

Walter Birenheide

## F O R U M

### ZUR SITUATION DES HOCHSCHUL- LEHRERNACHWUCHSES

Es ist in letzter Zeit häufig, und nicht ohne Eifer, über dieses Thema gesprochen und geschrieben worden. Wenn es dabei wiederholt zu unterschiedlichen Analysen und einander widersprechenden Verbesserungsvorschlägen kam, so lag das nur in den seltensten Fällen an einer prinzipiellen Uneinigkeit über die anzustrebenden Ziele. Die Hauptursache der meisten Widersprüche dürfte vielmehr in einem höchst erstaunlichen Mangel an handfesten, detaillierten Unterlagen zu suchen sein. Von persönlichen Beobachtungen oder allgemeinen kultur- und zeitkritischen Erwägungen her läßt sich nur schwer etwas Stichhaltiges über die Situation der Universität und ihres Lehrernachwuchses sagen. Es rächt sich hier leider, daß die Hochschule so „geraume Zeit darauf verzichtet hat, sich selbst zum Gegenstand der Forschung zu machen“ (D. Goldschmidt).

Seit Beginn des Wintersemesters 1952/53

bemüht sich das Soziologische Seminar der Universität Göttingen, geleitet von Prof. Dr. H. Plessner, diesem Mangel abzuwehren. Die Struktur der deutschen Hochschullehrerschaft und deren Veränderungen in letzter Zeit wurden zum Thema mehrjähriger Untersuchungen erhoben. Als Arbeitsgrundlage ist eine umfangreiche Kartei im Entstehen, die sämtliche deutschen Hochschullehrer vom Wintersemester 1863/64 (damals erschien der Mushackesche Universitätskalender zum erstenmal) bis zur Gegenwart erfassen soll. Mittels Hollerith-Verfahren ausgewertet, kann die Kartei genaue Zahlenunterlagen für die Beantwortung verschiedenster Fragen liefern.

Aus den Göttinger Untersuchungen liegen Teilergebnisse vor, die geeignet scheinen, der laufenden Diskussion um die Situation unseres Dozentennachwuchses eine neue Basis zu liefern. Hauptsächlich sind es drei Publikationen, die in diesem Zusammenhang Beachtung verdienen:

1. A. Busch, D. Goldschmidt: „Zur Hochschullehrerstatistik 1864–1954“ (Mitteilun-

gen des Hochschullehrerverbandes, Sept. 1954), 2. D. Goldschmidt: „Die Lage des Hochschullehrernachwuchses“ (Deutsche Universitätszeitung, Juni 1955), 3. Chr. v. Ferber: „Die Personalstruktur der Universität“ (Deutsche Universitätszeitung, Juli 1955).

Als entscheidende Charakteristika der heutigen Situation, verglichen mit der früherer Jahrzehnte, lassen sich aus den Darlegungen Buschs, Goldschmidts und v. Ferbers einige wenige Punkte herauslösen. Zuerst und am grundlegendsten: das Ordinariat ist nicht mehr die Normalform akademischer Lehrtätigkeit. Ein Zahlenvergleich zeigt, daß 1874 73% aller Hochschullehrer Ordinarien waren, 26% habilitierte Nichtordinarien (im wesentlichen Privatdozenten) und nur der verschwindende Rest nichthabilitierte Lehrbeauftragte und Honorarprofessoren, während heute die Ordinarien nur noch knapp 31% des Lehrkörpers ausmachen. Sie bilden die Spitze einer ins Breite wachsenden, vielfältig gestuften Pyramide, deren Fundament, als zahlenmäßig stärkste Gruppe, die nicht habilitierten, planmäßigen Assistenten darstellen. Baut man diese Gruppe in die Göttinger Prozentrechnung ein, so ergibt sich für die Ordinarien nur noch eine Zahl von gut 20, für die Assistenten von 34%. Dazwischen die Nichtordinarien, Honorarprofessoren, Lektoren, Lehrbeauftragten verschiedensten Engagements.

Was bedeutet das? Die so oft gehörte Klage, daß die zahlenmäßige Relation zwischen Studenten- und Dozentenschaft sich katastrophal verschlechtert habe, entspricht kaum den Tatsachen. 1874 kam auf 23 Studenten ein Lehrer, 1931 auf 58 (!), 1953 aber bereits wieder (bei sich weiterhin verbessernder Tendenz in den vergangenen vier Jahren) auf nur 36 Studenten. Wahrhaft beunruhigend aber läßt sich die Entwicklung des Zahlenverhältnisses Ordinarien – Studenten nennen. 1874 standen 31, 1953 88 Studenten einem Ordinarius gegenüber. Zwischen beide hat sich eine breite neue Schicht geschoben: eine Assistenten- und

Dozentenschaft mit eingeschränkten Rechten, also weitgehend mit Subalterncharakter, wie er dem Privatdozenten von einst nicht eigen war. Die Ordinarien haben alle wesentlichen Befugnisse behalten, ihre Position ist zunehmend stärker geworden, sie hat direktoriale Züge erhalten. An die Stelle des homogenen Lehrkörpers gleichrangiger Kollegen ist eine Oligarchie getreten, die aber von der Spitzengruppe der ordentlichen Lehrstuhlinhaber mit ständig wachsender Arbeitsüberlastung und mit Kontaktverlust zu den Studenten bezahlt wird.

Ein zweiter, kaum weniger wichtiger Punkt: der Privatdozent, einst neben dem Ordinarius die beherrschende Figur an der deutschen Universität, ist so gut wie verschwunden. Die Frage, wer seine Funktion übernommen habe, beantwortet v. Ferber: „So paradox es unserem heutigen Karrieredenken wahrscheinlich vorkommen mag: der Idee nach haben gerade nicht die habilitierten ‚Nichtordinarien‘, die sich in dieser Bezeichnung schon als Anwärter auf das Ordinariat zu erkennen geben, den Charakter der Privatdozentur des vorigen Jahrhunderts bewahrt, sondern die in der Regel nichthabilitierten Lehrbeauftragten. Unter ihnen finden wir heute noch den Typ des Hochschullehrers, wie er im 19. Jahrhundert vorwiegend der Privatdozentur entsprach und unter den heutigen Nichtordinarien nur in verschwindender Anzahl noch anzutreffen ist: den von der Universität unabhängigen Lehrer, der seine Lehrtätigkeit nicht in erster Linie unter dem Gesichtspunkt ausübte, auf einer Laufbahn voranzukommen. Wer heute die alten Personalverzeichnisse aus dem vorigen Jahrhundert zur Hand nimmt, wird zu seinem Erstaunen unter der Rubrik Privatdozenten oder Extraordinarien die Universitätslehrer finden, die heute in der Mehrzahl als Honorarprofessoren oder Lehrbeauftragte figurieren: die Praktiker aus den verschiedenen akademischen Berufen, die mehr oder weniger nebenamtlich ihre Lehrtätigkeit an der Hochschule ent-



fallen, ohne damit zugleich einen Anspruch auf ein Ordinariat zu verbinden.“

Mit anderen Worten: die breite, höchst uneinheitliche Dozentenschicht zwischen Assistenz und Ordinariat ist heute das Hauptproblem. Hier gibt es bislang soziale Experimente, Notlösungen verschiedenster Art – vom „persönlichen Lehrstuhl“ bis zur „Gastprofessur auf Lebenszeit“ –, aber keine klare Form. Hier wird von Staats wegen laviert, oft in keineswegs rühmlich zu nennender Weise, wobei der Gesichtspunkt finanzieller Einsparungen eine Hauptrolle spielen dürfte. Den Assistenten und den Ordinarius schmücken gleichermaßen das Prädikat staatlicher Legitimität „planmäßig“ und ein zwar nicht opulentes, aber doch solides Gehalt. Zwischen beiden Sicherheiten dehnt sich eine Zone der Unsicherheit. Ein Assistent weiß, daß seinem Status nicht das Signum der Endgültigkeit anhaftet – Assistent ist kein Lebensziel –, indessen weiß er keineswegs, ob ihm der Sprung über den Graben, der Sprung in die endgültige Sicherheit, in die definitive Planmäßigkeit des Ordinariats jemals gelingen wird. Wo wird er landen? D. Goldschmidt gibt dieser Frage einen unüberhörbar krassen Akzent, indem er ausspricht, was nicht nur die Betroffenen, sondern auch die Öffentlichkeit gemeinhin empfinden, nämlich, daß „eigentlich jeder Universitätslehrer, der nicht Ordinarius wird, materiell und ideell ein ‚Gescheiterter‘“ ist. Während vor achtzig Jahren den auch zahlenmäßig dominierenden Ordinarien eine relativ kleine, privat lehrende Gruppe potentieller Nachfolger gegenüberstand, hat sich die Lage heute umgekehrt. Laut simpler Zahlenverhältnisse kann nicht einmal die Hälfte derer, die die Universitätslaufbahn einschlagen, Ordinarius werden. Daß diese Verbreiterung der Anwärterschicht mit dem zwangsläufig daraus resultierenden verschärften Konkurrenzkampf zu positiven selektiven Ergebnissen führt, darf keineswegs als sicher gelten. Oft mögen die Tugenden, die in diesem Kampf den Ausschlag geben, nicht

identisch sein mit geistiger Rangordnung. Was sich mit Gewißheit feststellen läßt, ist ein ständiges Heraufrücken des Habilitationsalters (um 1820 durchschnittlich 23, um 1880 28, 1950 38 Jahre) sowie der Wartezeit zwischen Habilitation und erster Berufung (heute ca. 9 Jahre, um 1880 nur wenige Monate). Freilich spielt als Ursache die stetig wachsende Spezialisierung eine wichtige, aber doch keineswegs die einzige Rolle. Daß beispielsweise die philosophische Fakultät neben der medizinischen und der naturwissenschaftlichen am krassen den genannten Entwicklungen folgte, während Theologen, Juristen, Sprach- und Wirtschaftswissenschaftler weitgehend die alte Struktur wahrten, dürfte sich kaum mit dem Begriff Spezialisierung motivieren lassen. (Was hat sich denn etwa bei den Germanisten seit der Jahrhundertwende an neuen Ressorts herauspezialisiert?)

Die Konsequenzen all dieser Tatsachen für unser Thema, die Situation des Dozentenwachstums, werden von den Göttinger Soziologen eindrucklich gezogen. Goldschmidt spricht von der „Doppelstruktur des Nachwuchsweges“ und legt dar, daß der Weg über die freie Habilitation zum Lehramt, der dem Geist unserer Universitäten am reinsten entspräche, immer schmäler und steiler, der Weg des allmählichen Hinaufdienens immer mehr zur Norm wird. Mit dieser „Institutionalisierung der Universitäts- wie auch der alternativen Berufslaufbahnen“ steht die Berufungspolitik der Fakultäten in engem Zusammenhang. „Nur noch in verschwindendem Umfang erfolgen Berufungen auf Kredit, deren Möglichkeit in früheren Zeiten immerhin einen besonderen Reiz der Universitätstätigkeit darstellte. An ihrer Stelle ist die Berufung nach Bewährung – im allgemeinen in einer Universitätsposition – das allein Übliche“ (Goldschmidt). Es erfüllt sich, was Franz Eulenburg schon 1907 kommen sah: die Universität nimmt „das Gepräge des modernen Großbetriebes an“. Diesem Großbetriebsklima widerstehen, ihre Unabhängigkeit hütend, am

erfolgreichsten diejenigen Nichtordinarien, Lehrbeauftragten usw., die nebenher einen praktischen Beruf ausüben. Das Gros derjenigen aber, die sich nach der Promotion zur Hochschullaufbahn entschließen, steht unter dem Druck der Tatsache, auf die Erfüllung des Berufszieles (planm. Prof.) so lange warten zu müssen, daß es im Falle des Nichterreichens dieses Zieles für das Umsatteln auf einen anderen Beruf zu spät ist. Aus reinen Altersgründen und zumal dann, wenn, wie häufig zu erwarten, inzwischen eine Familie gegründet wurde. Die Abhängigkeit, in welche diese „Gescheiterten“ geraten, spiegelt sich in dem bekannten Slogan vom „akademischen Proletariat“. Mögen in vielen Einzelfällen befriedigende Lösungen gefunden worden sein, das Problem des Hochschullehrernachwuchses insgesamt kann heute weniger

denn je als gelöst bezeichnet werden. Die Göttinger Soziologen geben kein Allheilmittel an, aber vor allem Goldschmidt läßt durchblicken, daß er eine Wiederherstellung des Gelehrtenrepublik-Charakters der Universität als die probateste Methode einer Gesundung ansieht. Das kommt praktisch einer Forderung nach bedeutender Erhöhung der Zahl der Ordinate gleich. In der Tat scheint mit dieser Forderung der Kern des Problems getroffen, da mit ihrer Erfüllung nicht nur die brennende Dozentennachwuchsfrage einer Lösung nahegebracht, sondern auch der verhängnisvollen Entwicklung unserer Hochschulen von Pflanzstätten freien und schöpferischen Geistes zu staatlichen Berufsschulen mit zunehmend bürokratischem Paukbetrieb ein Riegel vorgeschoben werden könnte.

Gert Kalow

---

## NOTIZEN

CYRUS ATABAY ist 1929 in Teheran geboren; er lebt in München.

HEINZ ALBERS ist 1925 in Hamburg geboren, wo er als freier Schriftsteller lebt. Von seinen in der Reihe „Opus 1“ (C. Bertelsmann) kürzlich erschienenen Erzählungen „Landung ohne Ankunft“ werden wir demnächst eine Rezension bringen.

Professor HUGO FRIEDRICH, 1904 in Karlsruhe geboren, ist Romanist an der Universität Freiburg i. Br. Seine letzte Veröffentlichung „Die Struktur der modernen Lyrik“ wurde in Heft 33 der NDH gewürdigt. Der hier abgedruckte Aufsatz ist der Text eines Vortrages, der anläßlich der 500-Jahr-Feier der Universität Freiburg gehalten

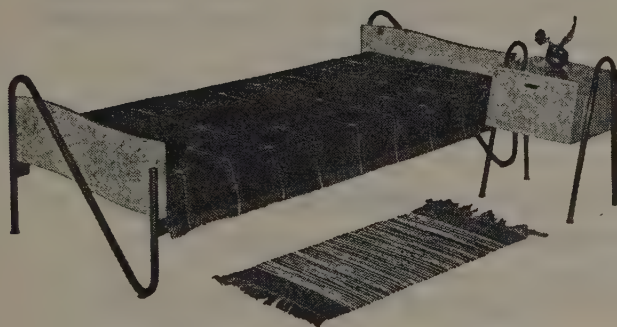
wurde. Er ist, zusammen mit weiteren Vorträgen, enthalten in der Publikation „Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier“, dieder Verlag Hans Ferdinand Schulz (Freiburg i. Br.) herausgebracht hat.

HEDWIG ROHDE lebt in ihrer Heimatstadt Berlin. Frühere Veröffentlichungen: „Das dunkle Herz“ (S. Fischer), „Frühling im Oktober“ (Claassen) und „Der entgiftete Apfel“ (Trüben, Bremen).

WIELAND SCHMIED ist 1929 in Frankfurt a. M. geboren und lebt in Wien. Eine Besprechung seines in diesem Jahr erschienenen Gedichtbandes „Die Landkarte des Windes“ (Otto Müller, Salzburg) erscheint in einem der nächsten Hefte der NDH.

*Neue Wege*

DER WOHNRAUM-  
GESTALTUNG MIT  
STAHLROHR-MÖBELN



**L. & C. ARNOLD**

SCHORNDORF-WÜRTT. und KEMPEN-N'RHEIN



In Kürze erscheinen:

WALTER LEIBRECHT

## Gott und Mensch bei J. G. Hamann

*Sammlung wissenschaftlicher Monographien 59. Band. 168 Seiten. Leinen 16.80 DM*

In diesem Werk wird der Versuch einer Gesamtdarstellung der Glaubensgedanken Johann Georg Hamanns unternommen. Nichts erscheint so schwierig, und zugleich ist kaum etwas notwendiger als eine derartige Untersuchung. Die Eigenart der Gedanken und der Veröffentlichungsart Johann Georg Hamanns bringt es mit sich, daß anscheinend nur einzelne Komplexe seines Denkens und Glaubens greifbar hervortreten. Eine Gesamtschau fehlt. Die Arbeit zeigt, daß die kleinen Schriften Hamanns aus einer großen Gesamtansicht von Gott und Welt heraus interpretiert werden müssen. Das Sprachphänomen tritt notwendigermaßen in den Mittelpunkt. In ihm sammeln sich die verschiedenen theologischen Materialien wie in einer Linse. Als Handbuch der Hamann-Forschung wird diese Arbeit unentbehrlich sein.

HELMUT THIELICKE

## Offenbarung, Vernunft und Existenz

Studien zur Religionsphilosophie Lessings

*3. überarbeitete Auflage 1957. Etwa 176 Seiten. Kartoniert etwa 9.80 DM*

Über die Bedeutung dieser Untersuchung sagt Otto Mann in seinem großen Lessing-Buch „Lessing – Sein und Leistung“:

„ . . . Erst Thielicke in seiner Untersuchung dringt zu dem Verständnis der Sache selbst vor . . . Die Marksteine neuer Lessing-Forschung, Bekundungen eines neuen Wissenschaftsgeistes, sind die Untersuchungen von Thielicke und Kommerell. Hier ist das Einordnen aus höherer Sicht überwunden durch den Willen zur Sache selbst. Die Erkenntnisstellung eines Lessing oder Herder wird hier wiederholt, geschichtliche Gestalt und Leistung werden in ihrer vorbildlichen Größe gesichtet. Thielicke und Kommerell vollziehen entschieden diese kopernikanische Wende, uns mit Lessing zu messen, unsere Auffassungen durch ihn zu relativieren.“

*Ihr Buchhändler wird Ihnen die Bücher nach Erscheinen gern vorlegen.*

CARL BERTELSMANN VERLAG GÜTERSLOH

*Herbst-  
Neuerscheinungen  
1957*



ERNST JÜNGER

# Gläserne Bienen

*180 Seiten. Leinen 9.80 DM. Broschiert 7.80 DM*

Von diesem Buch geht eine besondere Anziehungskraft aus, denn Jünger versucht in ihm einen deutenden Entwurf der Welt von morgen. Der Held der Geschichte, aufgewachsen in der Ordnung der vom Recht bestimmten Zeitverhältnisse vor dem ersten Weltkrieg, erzogen in der Schule einer noch intakten Armee, erlebt den Zusammenbruch dieser Welt, gerät in die Epoche des permanenten Bürgerkrieges und schließlich in die Arbeitswelt der totalen Automation. Jünger beschreibt in seinem Buch die Auseinandersetzung des Individuums mit dieser neuen, inhumanen Ordnung, die sich darstellt in der Allmacht einer großen, luziferischen Gestalt und der Mittel, über die sie verfügt. Der Kenner des Jüngerschen Werkes wird bemerken, daß der Autor nicht mehr in der Distanz der kühlen Diagnose verharret, sondern, entsprechend dem stärkeren Einsatz erzählerischer Mittel, ins menschlich Unmittelbare vorstößt. In den „Gläsernen Bienen“ hat Jüngers visionärer Realismus eine neue Dimension gefunden.

ERNST KLETT VERLAG STUTTGART

FRITZ BAUER

## Das Verbrechen und die Gesellschaft

264 Seiten. Kart. 10.- DM

Leinen 12.- DM

Das Buch sucht mit Mitteln der modernen Natur- und Gesellschaftswissenschaften die jahrtausendalte Frage zu beantworten, woher das Böse auf Erden kommt und wie es zu bekämpfen ist. Dabei stehen dem Verfasser, der als Staatsanwalt tiefen Einblick in alle Probleme hat, nicht juristische, sondern menschliche Gesichtspunkte im Vordergrund. Sein legislatorisches Ziel ist nicht ein besseres Strafrecht, sondern ein Besserungs- und Bewährungsrecht, das besser als Strafrecht, das sowohl klüger wie menschlicher als das Strafrecht wäre. Weil der Verfasser das traditionelle Strafrecht weitgehend durch pädagogische und therapeutische Maßnahmen ersetzt sehen möchte, wendet sich das Buch nicht nur an Juristen, sondern an alle, die beruflich oder mitmenschlich an sozialen Fragen interessiert sind.

ERNST REINHARDT VERLAG  
MÜNCHEN/BASEL

HANS BENDER

## Wölfe und Tauben

Erzählungen - 152 Seiten in Leinen

7.80 DM

Bender ist ein Meister im Weglassen, ein sparsamer Schilderer des Kleinen, Halblauten, Intimen. Seine Sprache leistet sich keinen Aufwand; sie verwebt Schilderung und Deutung der Welt zu einem Stoff, der lange hält. Schon bei den Jugenderinnerungen, mit denen diese Sammlung kurzer Geschichten beginnt, blickt der Autor gewissermaßen durch Türspalten und halbverhängte Fenster ins Leben der Großen, das enträtselt und bestanden sein will. Der Krieg und die Zeit danach erzwingen dann Entscheidungen, von denen der Knabe noch nichts weiß. Wölfe und Tauben spielen nicht nur eine reale Rolle in zwei Erzählungen aus dem Osten - sie deuten symbolisch an, wo Bender seine Stoffe herholt und was er damit im Sinne hat. Auch dieses kleine Buch weist ihn als Talent aus, von dem wir noch hören werden.

*Deutsche Presse Agentur, Hamburg*

Es mag erlaubt sein, hier von klassischer Prosa zu sprechen, rein, fast zart in der Form, aber übergewollt von Lebendigem und Leben. - Über den Inhalt hinaus freuen wir uns an dem äußerlich sehr schönen Buch.

*Joseph Mühlberger*

*in der Neuen Württembergischen Zeitung*

**CARL HANSER VERLAG  
MÜNCHEN**



*Soeben erschien:*

CARL HEINZ RATSCHOW

# Der angefochtene Glaube

*Anfangs- und Grundproblem der Dogmatik. 328 Seiten. Leinen 28.— DM*

Der große Gedanke des „Römerbriefes“ von Karl Barth war es, die Theologie an die Andersartigkeit Gottes zu erinnern. Sie hatte Erinnerung nötig, weil sie in der Gefahr stand, sich an menschliche Einsichten und Maßstäbe zu verlieren. Mit Ratschows Werk wird eine bedeutsame Revision dieses Weges begonnen. Denn in einem Augenblick, da die Theologie den Boden dieser Welt unter den Füßen zu verlieren droht, ist nichts notwendiger, als sie an die Knechtsgestalt der göttlichen Offenbarung und damit an die Anfechtung des Glaubens zu erinnern.

Ratschows Werk, so können wir ohne Furcht vor allzu starker Vergrößerung zusammenfassend sagen, ist ein gelungener Versuch, der die richtigen „Mittelbegriffe“ findet und dadurch zeigt, daß hier nicht ein Kompromiß zwischen existentialistisch gefärbten und historisierenden Systemen vorliegt, zwischen Bultmann und Pieper, sondern eine von Grund auf durchdachte Neufundierung lutherischen theologischen Denkens.

*Klaus Tüchel* in „Informationsblatt für das niederdeutsche Luthertum“, Hamburg

*Ihr Buchhändler wird Ihnen das Werk gern vorlegen*

CARL BERTELSMANN VERLAG GÜTERSLOH

# EDUARD MÖRIKE

## *Gesammelte Werke in zwei Bänden*

*Eingeleitet von Bernt von Heiseler. Herausgegeben von Hans Jürgen Meinerts*

Band I: Einleitung – Idylle vom Bodensee – Novellen und Märchen

*176 Seiten. Leinen 6.85 DM*

Band II: Maler Nolten – Wispels Gedichte – Kleine Aufzeichnungen – Antike Dichtungen

*608 Seiten. Leinen 6.85 DM*

Still verlief Mörikes Leben in begrenztem Raum; still und begrenzt in der Themenvahl ist auch sein dichterisches Werk; sein Umfang ist bescheiden, wie der Mensch Mörike bescheiden war. Aber dies Werk beweist über ein gutes Jahrhundert hin nun schon eine ganz starke innere Lebenskraft, die keine Wandlung des literarischen Geschmacks noch hat schmälern können. Das gilt besonders von seiner Lyrik. Diese Gedichte verbinden in wunderbarer Weise Liebenswürdigkeit, ja Leichtigkeit der Form mit ungewöhnlicher Empfindungstiefe, mit der selig und schmerzhaft erlebten Erfahrung eines herzenseinen Mannes. Sie bildet gleichsam den Goldgrund all dieser lyrischen Augenblicksbilder und verleiht ihnen die Leuchtkraft, die sie bis in unsere Tage gültig macht. Der erste Band unserer Ausgabe bringt die *Gedichte*, die Mörike selbst für die Veröffentlichung bestimmt hat. Der Lyrik folgt die *Idylle vom Bodensee*, das Preislied auf alemannische Schalkhaftigkeit, Lebensfreude und Rechtschaffenheit, und ihr folgen die *Novellen und Märchen* mit dem unsterblichen *Stuttgarter Hutzelmännlein* und mit dem Kleinod deutscher Novellenkunst, dem *Mozart auf der Reise nach Prag*. Der *Maler Nolten*, mit dem wir den zweiten Band unserer Mörike-Ausgabe eröffnen, ist die Arbeit eines noch recht jungen Mannes. Der Dichter hat sie später umzuarbeiten begonnen, diese zweite Fassung aber nicht vollendet. Wir bringen die ältere um so lieber, als die Frische der ursprünglichen, jugendlichen Konzeption sie noch heute lebendig wirken läßt, wenn der Leser sich nur ein wenig bereitwillig in die ihn zuerst vielleicht befremdende Art von Abenteuerlichkeit hineingefunden hat, mit der jene Epoche im Roman ihr Weltverständnis auszudrücken pflegte. Diesem Werk mit so viel Gehalt an persönlichem Bekenntnis fügen sich *Kleine Aufzeichnungen* über das eigene Leben und über besondere Erfahrungen übersinnlicher Art an, wie sie Mörike zeitlebens beschäftigten. Den Abschluß unserer Ausgabe bildet der Schatz *Antiker Dichtung*, den der Dichter in mehreren Veröffentlichungen für deutsche Leser bereitgestellt hat – vermindert um nur wenige Stücke, die unserem heutigen Verständnis allzu fremd erscheinen. Mörike hatte ein sehr persönliches, starkes Verhältnis zur alten Welt der Griechen und Römer. So sammelte und verglich er viele Jahre hindurch Übersetzungen ihrer Dichtungen, wählte die besten, überarbeitete sie und fügte eigene hinzu; er schuf damit einen Zugang zu unvergänglichen Schönheiten, der allzu lange verschüttet gewesen war.

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G

# EINE KULTURELLE TAT

## Kurt Ihlenfeld

Träger des Berliner  
Literaturpreises

## Eckart-Kreis

Die entzückenden  
preiswerten Ganzleinen-  
Geschenkbändchen  
(3,50 DM)

## ECKART

Eine Zeitschrift  
von internationalem  
Ansehen

## Kommt wieder, Menschenkinder

*Roman. 15. Tausend. 3. Auflage. 680 Seiten. Ganzleinen 14,80 DM*  
Das Buch gehört zu den wenigen, die man rückhaltlos empfehlen kann und von dem man wünscht, daß es möglichst viele Leser in die Hand nehmen.

*Kultus und Unterricht*

Ein „großer“, eine Welt in Bewegung versetzender Roman.

*Frankfurter Allgemeine*

Das Werk wiegt ganze Bibliotheken unserer jüngsten modernen Literatur auf und sollte in keinem Bücherschrank fehlen.

*Europäischer Kulturdienst*

Ein riesiges Epos – das deutsche Epos. Es wird jeden Deutschen ansprechen.

*Der Neuburger*

Ein Buch, das man als eine kulturelle Tat bezeichnen muß.

*Welt und Wort*

JOCHEN KLEPPER:

## Kyrie

*Geistliche Lieder. 8. Auflage. 80 Seiten. 3,50 DM*

WALDEMAR AUGUSTINY:

## Der Glanz Gottes

*Novelle. 80 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM*

JOCHEN KLEPPER:

## Der König und die Stillen im Lande

*3. Auflage. 116 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM*

HARALD VON KOENIGSWALD:

## Uns ruft ein Licht

*Weihnachtserzählungen aus dem Osten*

*2. Auflage. 92 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM*

KURT IHLENFELD:

## Rosa und der General

*Ballade in 14 Bildern. 114 Seiten. Ganzleinen 3,50 DM*

HARALD VON KOENIGSWALD:

## Die helle Stunde

*Ein Advents- und Weihnachtskalendarium*

*96 Seiten. 6 Kunstdrucke. 3,50 DM*

## Eine der besten Zeitschriften,

die zur Zeit in Deutschland erscheinen. Eine Fülle fesselnder und interessanter Aufsätze. (Sendegruppe Rot-Weiß-Rot)

Unsere Zeit ist arm an wirklich bedeutsamen kulturpolitischen Zeitschriften von Format. Eine der wesentlichsten Ausnahmen von dieser Feststellung ist der ECKART. (Die Vereinten Nationen und Österreich)

*Einzelheft 2,85 DM - Halbjahresbezugspreis 5,- DM*

ECKART-VERLAG WITTEN UND BERLIN



R. C. HUTCHINSON

der bekannte englische Romancier, stellt sich mit seinem neuen Werk

# DIE STIEFMUTTER

THE STEPMOTHER

zum ersten Male der deutschen Leserschaft vor

Dieses von Ernst Sander aus dem Englischen übertragene Buch ist ein psychologischer Roman um eine Frau, die mit Klugheit und Güte ihren Mann und vor allem dessen erwachsenen Sohn von dem Zauber ihrer toten Vorgängerin befreit, ein neues lebensnäheres Ideal zeigt und damit dem Leben der beiden Männer und ihrem eigenen Leben als „Stiefmutter“ Sinn und Bedeutung gibt.

## Pressestimmen:

- |                         |                                                                                                  |
|-------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Times</i>            | Hutchinson ist unzweifelhaft ein Romanautor sehr hohen Ranges                                    |
| <i>Die Welt</i>         | Alles ist klar, vieles überraschend, nichts geziert, die Feinheit wird dennoch nicht übertrieben |
| <i>Bücherkommentare</i> | Man bedauert, diesen englischen Romancier erst jetzt kennenzulernen                              |
| <i>Die Gemeinde</i>     | Das Buch von Hutchinson ist etwas ganz Besonderes. Wir möchten zu diesem Fund gratulieren        |

Erhältlich bei Ihrem Buchhändler (314 Seiten. Leinen 11.- DM)

C. B E R T E L S M A N N V E R L A G



**HERZLICHES WOHLBEHAGEN**

*Kurgast im festlichen Herbst*

*mit den naturwarmen*

*Quellen von*

**BAD SALZUFLEN**

TEUTOBURGER WALD



HERZ UND KREISLAUF

*Prospekte: Reisebüros u. Kurverwaltung*

## UNSERE GROSSEN ERFOLGE VON 1956

FRIEDRICH SIEBURG

### Napoleon

Die Hundert Tage

441 Seiten. 31.-35. Tausend. Leinen 16.80 DM

„Wir stehen nicht an zu sagen, daß dieses Buch uns als eine der bedeutendsten geschichtlichen Darstellungen erscheint, die in den letzten Jahrzehnten in Deutschland erschienen ist. Sieburg hat den vollen Glanz des Stils, der den großen Historikern des 19. Jahrhunderts eigen war. Das Buch verdient das uneingeschränkte Lob, mehr noch, es verdient, daß man es voll Bewunderung liest, einer Bewunderung, die ebenso dem Gegenstand wie dem Autor gilt.“ *Süddeutscher Rundfunk*

JOCHEN KLEPPER

### Unter dem Schatten deiner Flügel

Aus den Tagebüchern der Jahre 1932-1942

Mit einem Geleitwort von Reinhold Schneider

1172 Seiten. 16.-25. Tausend. Leinen 19.80 DM

„Jochen Klepper sehen wir immer wieder darüber verzweifeln, daß ihm der nächste große Plan nicht gelingen will, der Luther-Roman „Das ewige Haus“, nicht ahnend, daß er mit den Tagebüchern seinen Auftrag erfüllte. Sie sind das Werk, das ihn eingehen läßt in die Geschichte des deutschen Geistes.“

*Frankfurter Allgemeine Zeitung*

KLAUS MEHNERT

### Asien, Moskau und wir

Bilanz nach vier Weltreisen

435 Seiten und 1 Karte. 19.-26. Tausend. Leinen 16.80 DM

„Es steht in diesem Asienbuch farbig und fundiert eigentlich alles, was der moderne deutsche Mensch über den riesigen asiatischen Raum wissen will und wissen sollte.“ *Die Welt*

# deutsche Verlags-Anstalt

DVA